

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

Parentalité et filiation dans deux romans de Nancy Huston

par

NADIA LACHANCE

Bachelière ès Arts (Études littéraires et culturelles)

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

en vue de l'obtention de

LA MAÎTRISE ÈS ARTS

Sherbrooke

17 novembre 2019

RÉSUMÉ

Le motif de la parentalité traverse l'œuvre de Nancy Huston, et de nombreux travaux consacrés à l'autrice illustrent comment cette dernière déconstruit plusieurs stéréotypes féminins liés à la maternité. Depuis quelques années, le discours de Huston tend pourtant à se rapprocher de l'essentialisme, ce qui invite à relire certains de ses romans. Ce mémoire propose d'étudier les figures maternelles et paternelles dans deux romans de la filiation de Nancy Huston, *Lignes de failles* (2006) et *Danse noire* (2013). Plus précisément, il cherche à déterminer si la parentalité et la filiation se modulent différemment au masculin et au féminin et si oui, à identifier ce qui distingue les traits définissant les figures parentales et leur legs selon leur sexe/genre. La même méthodologie est appliquée aux personnages de mères et de pères, respectivement étudiés dans le premier et le deuxième chapitre. Ces chapitres consistent en une analyse des profils sémantiques de mères et de pères, confrontés au schéma de l'imaginaire des sexes et aux grands motifs maternels et paternels mis au jour par plusieurs théoriciennes féministes. Le troisième chapitre s'intéresse à la filiation, examinée à la lumière des oppositions entre la filiation biologique et sociale, et entre la filiation verticale et horizontale. Il cherche à évaluer le type d'héritage transmis par le parent et la part de l'héritage imposé dans la construction de l'identité des personnages d'enfants.

Mots-clés : parentalité, mère, père, figures parentales, filiation, héritage, Nancy Huston.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	5
INTRODUCTION	6
CHAPITRE 1 : LES PERSONNAGES DE MERES, ENTRE VIDE ET TROP-PLEIN.....	21
<i>Lignes de faille</i> : des mères imparfaites	22
Kristina, l'artiste.....	23
Sadie, l'intellectuelle.....	26
Tess, la « bonne mère »	31
<i>Danse noire</i> : d'un extrême à l'autre des archétypes	36
Awinita, la fée marraine.....	37
Marie-Thérèse, la sorcière	40
Les mères imparfaites et leur enfant	42
La faute de la mère	44
Et le père?.....	44
CHAPITRE 2 : LES PERSONNAGES DE PERES, TOUJOURS ASSOCIES A LA	
CULTURE	46
<i>Lignes de faille</i> : des figures paternelles positives qui évoluent	47
Le grand-père de Kristina, incarnation du savoir	47
Peter et la transmission de la culture.....	49
Aron, le père nourricier	52
Randall ou l'absence indifférente.....	56
<i>Danse noire</i> ou l'importance du père symbolique	60
Neil, le père face au <i>mind-body problem</i>	61
Declan ou la difficile légitimation du père biologique	64

Milo, un regard du père sur sa paternité.....	65
L'édification de figures positives pour convoquer le père	67
Des enfants moins exigeants envers le père	68
La transmission du savoir et de la culture toujours au cœur de la paternité.....	69
CHAPITRE 3 : LA FILIATION.....	70
<i>Lignes de faille</i> : la tache de naissance à l'origine de la lignée.....	71
Une métaphore d'un héritage historique universel	71
De l'importance de l'origine de la mère	75
La verticalité : et l'histoire se répète.....	78
<i>Danse noire</i> : la culture au cœur du legs.....	79
Le rythme, un héritage culturel inné?	80
Les autres héritages maternels	81
La culture comme voie à suivre imposée par le père.....	83
Les héritages métissés.....	84
La mère, représentation de l'origine : quand parentalité et filiation se distinguent	85
Déterminisme familial	86
Le refus de la filiation biologique par le dernier de la lignée	87
La filiation, par définition hétérogène	88
CONCLUSION.....	90
ANNEXE 1	97
GENEALOGIE DES ROMANS ETUDIES.....	97
BIBLIOGRAPHIE	98

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, Isabelle Boisclair, pour sa générosité et sa rigueur. Merci pour la passion et l'énergie que tu as su me communiquer et qui m'ont permis d'achever ce projet, auquel je pensais depuis plusieurs années.

Merci aux membres du jury, Christiane Lahaie et Nicole Côté. Vos judicieux commentaires ont enrichi ce travail.

Merci à Kate, Jeanne et Laurent, qui ont alimenté (souvent même sans le savoir/vouloir) ma réflexion sur les différentes formes de parentalité.

Et un remerciement spécial va à mon amoureux et grand complice intellectuel, David Poissant. Merci pour ton esprit critique, tes encouragements, ton humour et ton amour.

INTRODUCTION

Dans une entrevue accordée en mars 2018 au *Figaro* où elle est invitée à commenter le mouvement #metoo, Nancy Huston insiste sur le fait qu'il n'y a « absolument rien de symétrique dans le désir » et rappelle que chacun·e de nous est « le produit physiologique de deux autres individus ». (Bastié, 2018) Ses lectures et discussions récentes, ainsi que son expérience de la parentalité lui auraient révélé « cette évidence que seules des années d'études déconnectées avaient pu effacer de [son] esprit : les instincts, ça existe! » (Bastié, 2018) Cette conviction selon laquelle la différence biologique entre les sexes est fondamentale se retrouve dans son essai *Reflets dans un œil d'homme*, publié en 2012 : « Le regard de l'homme sur le corps de la femme a ceci de spécifique qu'il est involontaire, inné, programmé dans le disque dur génétique du mâle humain pour favoriser la reproduction de l'espèce, et donc difficilement contrôlable. » (Huston, 2012 : 9, je souligne) Cette « programmation » liée à la reproduction déterminerait également les femmes qui, « tout comme les guenons, tiennent à séduire les mâles, car elles veulent devenir mères. » (Huston, 2012 : 10, je souligne)

Pourtant, les œuvres de Huston ont souvent relayé (ou été vues comme relayant) une conception constructiviste des identités, et les différent·e·s chercheur·e·s à s'être penché·e·s sur son œuvre, notamment sur la figure de la mère, ont soutenu que l'autrice déconstruisait, dans ses représentations de la maternité, certains lieux communs sur le féminin (Guarino, Martens-Okada). Sa propre expérience de la maternité lui avait aussi inspiré un essai, *Journal de la création* (1990), consacré à la critique des stéréotypes qui ont historiquement tenu les femmes éloignées de la sphère de la création, en plus de l'inciter à traduire l'essai de Jane Lazarre, *The Mother Knot (Splendeur et misères de la maternité,*

éditions de l'Aube, 2001)¹. Ce rapprochement de Huston vers ce qu'elle appelle elle-même l'« essentialisme » invite à une *relecture* de certaines œuvres de l'autrice, à la recherche de la « véritable » conception des identités sexuelles qui s'y terre : ses œuvres relaient-elles des conceptions constructivistes (ce qui a déjà été lu plusieurs fois chez Huston) ou essentialistes ? La parentalité et la filiation (qui impliquent les notions de famille et de lignée) nous semblent des lieux sensibles quant à l'inscription des conceptions des identités sexuelles, d'abord parce que « la tradition littéraire a avalisé la conception naturaliste de la famille et sa portée déterminante pour l'identité – on pense [...] aux innombrables récits structurés autour de l'idée de lignée, celle-ci devant toujours être prolongée », ensuite parce que, étant donné que « les écrits actuels soutiennent de plus en plus les conceptions identitaires culturalistes » (Boisclair dans Clément et Van Wesemael, 2008 : 278), les protagonistes des romans de filiation contemporains mettent souvent au jour les brèches, les ratés de la filiation biologique à laquelle supplée parfois une filiation symbolique. De fait, qu'il s'agisse de conception naturaliste ou culturaliste, la famille est vue comme le lieu de transmission identitaire.

Dans ce mémoire, nous nous intéresserons aux jeux de filiation dans les représentations des identités de sexe/genre et, plus précisément, aux motifs et figures de la parentalité chez Nancy Huston. Quelle est la place des deux parents dans le processus d'identification de l'enfant ainsi que dans le récit des origines que ce dernier élabore une fois devenu adulte ? Quelle est la base sur laquelle repose ce processus : plutôt biologique ou plutôt culturelle ? Les personnages sont-ils dessinés de façon à suggérer qu'ils sont

¹ Certes, une autrice peut tenir deux discours distincts dans sa production romanesque et essayistique (voir Turcotte (1996)), mais le parallèle entre les œuvres de fiction de Huston et ses essais, surtout en ce qui a trait aux représentations de la maternité, nous semble assez étoffé.

déterminés par leur héritage biologique (même lorsqu'ils semblent le rejeter), ou qu'ils sont façonnés par des faits de culture (interactionnels et intersubjectifs)? En bout de ligne, les romans de filiation de Huston relaient-ils une vision plutôt essentialiste de la famille et des identités sexuelles ou plutôt constructiviste? Comment représentent-ils la composition de la cellule familiale et le système de pouvoir qui l'anime, à travers les rôles, attributs et comportements des deux parents?

Cadre théorique

Constructivisme et essentialisme

Le constructivisme envisage la « réalité » comme construite par les institutions et les actions des sujets. Par exemple, les différences (non-biologiques) constatées entre les sexes sont vues comme le fruit d'un conditionnement social régi par un code auquel se conforment (ou non) les individus. Ce code, ou système de genre (Rubin), impose une conception bicatégorique à chacun·e, en commençant par l'assignation d'un sexe, décliné en masculin ou féminin – « le genre précède le sexe » nous dit Delphy (1991). L'essentialisme considère tout ce qui ressortit au masculin et au féminin comme étant intrinsèque aux sexes mâle et femelle, comme relevant de leur expression naturelle.

La filiation : Anthropologie, psychanalyse et littérature

L'anthropologue Françoise Héritier rappelle que « [c]haque peuple utilise son système terminologique de parenté de façon naturelle et spontanée et a tendance à croire qu'il est inscrit dans une nécessité biologique ». Or, ajoute-t-elle, « [r]ien n'est plus faux. » (Héritier, 1996 : 50) Héritier observe en effet que dans plusieurs sociétés, la filiation n'est

pas le produit direct de l'engendrement mais bien de règles sociales qui elles-mêmes trouvent leur légitimité dans la parole : « C'est la parole qui fait la filiation, c'est la parole qui la retire » (Héritier, 1996 : 263), consacrant ainsi une conception culturaliste. Cela pose une première différence, fondamentale, entre engendrement et filiation, dont découle une autre différence, centrale à notre recherche, celle entre les binômes *Genitor/Genitrix* et *Pater/Mater* (Héritier). La filiation, en inscrivant l'individu dans une lignée construite autour d'une opposition binaire mâle/femelle ou masculin/féminin, tend à soutenir le système de différenciation des sexes en même temps qu'elle en est le produit.

C'est ce qu'observe Julia Kristeva, qui affirme que peu importe le système de filiation promu, le droit a toujours été historiquement dévolu au père, ce qui a instauré et imposé un système de valeurs symboliques exacerbant la distinction entre rôles paternels et maternels. Lorsqu'elle est soumise au pouvoir phallique, la filiation se trouve ainsi au fondement même du système de différenciation des sexes, car en soulignant l'opposition création/procréation, elle attribue des rôles et valeurs symboliques aux parents sur la base de leur sexe (au père la culture, le social, l'intellect, LE sens; à la mère le corps, l'instinct, LES sens)², tout en vouant au mystère la jouissance féminine, dont « la société ne retient que la filiation » (Kristeva, 1974 : 462), ce qui montre bien la portée déterminante, dans une pensée essentialiste, du principe de la filiation.

Il est d'ailleurs intéressant de se pencher sur le lien entre filiation et déterminisme, car qu'ils soient transmis par le corps (*Genitor/Genitrix*) ou par le social (*Pater/Mater*), les legs familiaux, lorsqu'ils sont verticaux, impliquent « un principe de continuité dictant à leurs légataires les voies à suivre » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 24). Le principe de

² Nancy Huston a elle-même écrit à propos de cette bipartition esprit/corps ; voir *Journal de la création* (1990).

verticalité induit par la filiation désigne la provenance, l'origine, comme « le lieu de la vérité » (Foucault, 2001 : 1008) à la source d'un héritage qui déterminerait le sujet. Cette question de l'héritage place au cœur de notre réflexion le « *sujet* de l'héritage, précisément [...] *assujetti* à [ses] origines, à ce – ceux, celles – qui [le] précède. » (Parent dans Clément et Van Wesemael, 2008 : 287, je souligne).

Contrairement aux romans modernes relayant l'idée de cohésion au sein du principe de continuité, les récits de filiation contemporains ont davantage questionné l'absence, les fautes, les *lignes de faille*³ qu'une supposée vérité sur laquelle déboucherait la quête de l'origine.

[Le] « roman historique » vient [...] articuler les destins singuliers à la marche en avant de l'Histoire. Or notre temps n'est plus si sûr de cette marche « en avant ». Les bases sur lesquelles s'appuyer pour avancer ont failli. Et c'est bien cet effondrement que diagnostiquent les récits de filiation [contemporains]. (Viart, 2009 : 102-103)

La parentalité et l'organisation familiale : sociologie, psychanalyse et littérature

Intrinsèquement lié au motif de la filiation, le principe de verticalité implique de tenir compte des représentations du père et de la mère, tout en gardant en tête qu'« être mère ou père peut prendre un sens spécifique dans chaque organisation sociale, à une époque donnée et s'articuler différemment à la construction du féminin et du masculin. » (Ferrand, 2004b : 29).

Nous l'avons évoqué plus haut, les travaux de Kristeva soulignent que dans certains modèles, les parents sont érigés comme figures opposées selon une logique binaire reposant sur un système de valeurs symboliques fondé sur la fonction génitale d'engendrement. Ces associations, établies depuis la *chora* de Platon, placent « l'espace générant et formant

³ C'est le titre d'un des romans de Nancy Huston que nous analyserons.

notre espèce humaine » du côté de la mère, alors que le « *temps*, [le] devenir [et l'] histoire » demeurent le domaine du père (Kristeva, citée dans Jardine, 1991 : 104). Ces attributs platoniciens ont grandement contribué à ce que la famille soit considérée par les féministes comme un « système reproduisant les inégalités, le moteur par excellence du patriarcat » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 24; voir aussi Kate Millett).

Élisabeth Badinter s'est penchée sur les diverses représentations des mères dans l'histoire. Elle souligne entre autres que l'idée du sacrifice souvent associée à l'« instinct maternel » est plutôt une construction « apparue » à la fin du 19^e siècle. Résumant Freud, Deutsch définit ainsi la « femme maternelle » :

Le souhait narcissique d'être aimée se métamorphose chez [elle] par un transfert du moi sur l'enfant qui n'est que le substitut du moi. Quant aux composantes masochistes de l'esprit maternel, elles se manifestent principalement dans l'aptitude de la mère au sacrifice de soi, dans son acquiescement à la souffrance pour le bien de son enfant. (citée par Badinter, 2010 : 256)

C'est de cette mère soumise, la mère patriarcale, que les féministes font le procès au cours des années 1970. À l'opposé, la mère comme sujet parlant propose une tout autre vision de la maternité, laquelle devient alors un lieu non pas de souffrance mais d'épanouissement qui réconcilie, chez certaines autrices, dont Huston (en fait foi son *Journal de la création* (1990), les contradictions qui jusque-là éloignaient les femmes (les mères encore davantage) de la sphère de la création (Boisclair (2000), Saint-Martin (1999)).

Michèle Ferrand a étudié les nouveaux modèles parentaux (principalement les modèles paternels) émergeant de cette révolution féministe. Si elle observe que les « nouveaux pères », apparaissant dans les années 1980, exercent toujours une certaine forme de domination masculine en choisissant « les territoires de la paternité » (Ferrand, 2004a : 47) qu'ils veulent bien occuper, c'est-à-dire en sélectionnant certaines tâches, elle

remarque tout de même que « le nouveau père, c'est aussi l'abandon d'une image de l'homme viril. C'est la tendresse, encore un peu bourrue quand même, mais aussi la compétence équivalente à celle de la mère. » (Ferrand, 2004a : 45).

Bref, la révolution féministe des années 1970 constitue un moment charnière dans la reconfiguration de la parentalité et de la famille, qui passe d'un modèle patriarcal à un contexte de diversification et de transformation profonde de la cellule familiale et, partant, dans le renouvellement de ses représentations. « Sachant que l'on considère la famille comme un “des déterminants fondamentaux des structures de la personnalité”, qu'advient-il de la formation des identités dans ce nouveau contexte? » demande Isabelle Boisclair (dans Clément et Van Wesemael, 2008 : 277-278). Or, ce contexte est précisément le contexte d'écriture des œuvres de Huston.

État de la question

La filiation en littérature

Dans *Encres orphelines*, Laurent Demanze définit le roman de la filiation comme un récit qui, plutôt que de prendre le parti d'une narration chronologique, ressemble davantage à une enquête qui débouche sur des bribes de passé. Dans le roman de la filiation, le passé serait le lieu non pas de l'origine, mais du manque, de la perte.

Évelyne Ledoux-Beaugrand a consacré sa thèse à l'imaginaire de la filiation dans l'écriture des femmes. Elle montre qu'au principe de verticalité de la filiation « qui suppose, pour les sujets qui y prennent place, de “reconnaître l'ordre et la hiérarchie des générations” et de se soumettre au pouvoir des ancêtres » (Ledoux-Beaugrand citant Noudelamnn, 2013 : 24), les écrivaines féministes des années 1970 ont opposé une filiation

plutôt horizontale, valorisant le motif de la sororité pour revenir, chez la génération suivante, à une filiation verticale. Ses conclusions révèlent en effet le

passage d'un imaginaire de la filiation à la fois sororal, horizontal et lesbien chez les auteures de la sororité à un imaginaire qui se déploie, chez les héritières du féminisme de la deuxième vague, sur un axe vertical, généalogique et [qui] s'ordonne à une quête d'altérité » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 259)

– donc qui réadmet la verticalité, mais en lui inventant une nouvelle symbolique, plus ouverte à l'inconnu que préoccupée de la reproduction du même.

La parentalité en littérature et chez Nancy Huston

La famille et les figures de parents dans la littérature ont fait l'objet de deux ouvrages collectifs dirigés par Murielle Lucie Clément et Sabine Van Wesemael, l'un centré sur la mère, l'autre sur le père. Elles dégagent certains motifs récurrents liés aux figures parentales dans la littérature francophone des XX^e et XXI^e siècles. Elles observent que le personnage de la mère (et son évaluation dans l'appareil évaluatif-normatif du récit) est rarement nuancé, se situant le plus souvent à un extrême ou à l'autre d'un spectre : « [l']image de la mère est souvent négative et colorée de désirs incestueux ou castrateurs envers le fils et de rivalité envers la fille. [...] À l'encontre de cette mère étouffante ou négligente, on trouve ici et là la figure de la mère idéale, qui est, par ailleurs, difficile d'approche. » (Clément et van Wesemael, 2008 : 99) Angelina Guarino soutient que, chez Huston, cette opposition n'est pas aussi tranchée; selon elle, l'écrivaine

déconstruit le lieu commun voulant que la mère soit cet être idéalisé privé de passions professionnelles et de pulsions artistiques, se dédiant uniquement à la protection et aux soins de l'enfant pour représenter plutôt des mères animées par des sentiments contradictoires, des mères qui se positionnent avant tout comme femmes sans inhiber leurs élans, leurs passions ni leurs tourments. (Guarino, 2009 : iv)

Loin d'être absolument négative ou positive, la maternité serait donc, chez Huston, défaillante et éventuellement porteuse de souffrance, mais les défaillances de la mère, mises en évidence et assumées, au lieu d'attirer le mépris chez le lecteur, appelleraient plutôt « un regard de compassion, un désir de compréhension. » (Guarino, 2009 : 100)

En ce qui concerne le père, Ledoux-Beaugrand, dans son étude des représentations du père dans les écrits des femmes, dégage un avatar parmi plusieurs figures dominantes : « [le] corpus de la littérature des femmes semble [...] occupé par des pères fantomatiques, énigmatiques, des présences paternelles fuyantes ou défaillantes pointant dans tous les cas vers un père symboliquement mort. » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 95) La figure paternelle a aussi été l'objet d'études qui ont permis de souligner certaines récurrences : les pères absents, les pères morts « qui inspirent à leurs filles tendresse, regrets et nostalgie » (Saint-Martin dans Clément et van Wesemael, 2008 : 19), les pères violents et les pères autoritaires. (Saint-Martin dans Clément et van Wesemael, 2008 : 18-20). Lori Saint-Martin parle de « crimes du vide (absence, indifférence) et [de] crimes du trop-plein (abus d'autorité, violence physique, inceste). » (Saint-Martin, 2010 : 74) Bref, les figures paternelles étudiées par ces chercheuses se situent elles aussi à un extrême ou à l'autre d'un spectre.

Tout comme Clément et Van Wesemael, Lori Saint-Martin s'est intéressée aux deux figures, mais séparément. Portant d'abord son attention sur la figure maternelle, elle a publié *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* (1999). Elle y observe que « la relation mère-fille est chargée de conflits exacerbés par les contraintes sociales, notamment par la féminité que la mère doit, de gré ou de force, transmettre tel un cadeau empoisonné. » (Saint-Martin, 2017 : 406). Étudiant ensuite la

figure paternelle dans *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise* actuelle (2010), elle remarque que

[p]eu à peu, on voit émerger dans la littérature et au cinéma des pères plus doux et plus aimants, qui voudraient être toujours présents. Cette tendance positive s'accompagne toutefois de deux autres qui le sont nettement moins. Une première tendance troublante est celle-ci : tout se passe comme si le père ne pouvait se montrer tendre qu'en l'absence de la mère; si elle était là, c'est elle qui serait au centre de la vie émotive. Le prix du rapprochement père-enfant semble donc être la disparition de la mère : sa mort ou du moins son effacement narratif. Deuxième tendance troublante [...] : les pères les plus tendres sont souvent éloignés de l'enfant contre leur gré [...]. Comme si l'amour du père pour l'enfant pouvait enfin se représenter, mais ne pouvait encore se vivre dans le quotidien. (Saint-Martin, 2010 : 240)

À l'instar de ces travaux, les figures parentales ont le plus souvent été étudiées séparément. Or, c'est bien de façon conjointe que nous voulons les examiner, ce qui n'a presque pas été fait jusqu'ici⁴. Néanmoins, ces travaux nous seront utiles en ce qu'ils esquissent des motifs récurrents que nous proposons de comparer aux représentations dessinées par Huston. Guarino a déjà montré qu'aux figures de mères castratrices, négligentes, idéalisées ou inatteignables, Huston oppose une réelle subjectivité féminine (maternelle) dont les imperfections n'inspirent pas de mépris. Toutefois, la paternité hustonienne n'a pas été examinée à ce jour.

Objectifs et hypothèses de recherche

Ce mémoire poursuit deux objectifs. Le premier concerne la notion de parentalité. Il cherche à déterminer si, dans l'œuvre de Huston, la parentalité se module différemment au

⁴ Citons « Étude des stéréotypes sexistes à l'égard des parents dans la littérature jeunesse canadienne » (Dionne, 2007), un article qui porte sur un corpus de littérature jeunesse et qui s'attache à relever la présence de stéréotypes, et « Figures parentales dans l'œuvre de Reinaldo Arenas » (Hasson et Medejel, 1997), qui considère les figures parentales dans une perspective biographique, hors de l'ordre du genre.

masculin et au féminin et, le cas échéant, à identifier ce qui distingue les traits définissant les figures parentales selon leur sexe/genre. Il s'agit alors de voir si ces figures ressortissent à une conception essentialiste (l'accent étant mis sur des traits présentés comme naturellement féminins ou masculins chez l'un et chez l'autre parent), à une conception culturaliste (l'accent étant mis par exemple sur l'éducation genrée reçue par chacun des parents), ou encore à une conception détachée de tout système, mettant l'accent sur des traits de personnalité présentés comme individuels. Le second objectif concerne la filiation. Il s'agit de vérifier si celle-ci se déploie sur un axe vertical, horizontal (ou autre), et de déterminer si les conceptions de la filiation qui circulent dans les œuvres ressortissent davantage au biologique qu'à la socioculture – trait du constructionnisme. Cet objectif vise également à établir si les legs filiaux sont posés comme déterminants dans la construction des identités (en l'occurrence, surtout les identités de genre des personnages d'enfants⁵). Étant donné que nous nous situons sur une époque charnière quant à la composition des filiations (Ledoux-Beaugrand), nous croyons que le roman de la filiation hustonien relayera des signes aussi bien d'une vision constructiviste qu'essentialiste de la famille et des identités sexuelles, mais qu'une primauté sera accordée à la transmission biologique.

Quant aux figures parentales, nous croyons que les défaillances des mères hustoniennes, telles que soulignées par Guarino, agiront comme un repoussoir pour les enfants⁶, détournant ceux-ci vers le père, qui, lui, sera plutôt idéalisé, en partie parce qu'il supplée à la fonction maternelle (il aurait donc des attributs féminins ou, du moins, endosserait des rôles considérés tels). Comme les romans à l'étude présentent différents

⁵ Au sens de « fils de » et « fille de », et non pas lié à la période de l'enfance.

⁶ « [L]a trajectoire de Nancy Huston est en effet ponctuée par une prise de distance face à une culture, une langue et une terre dites "maternelles". » (Ledoux-Beaugrand, p. 57)

modèles paternels (biologiques, adoptifs, de substitution), nous croyons que les personnages de père seront ceux qui instaureront une filiation symbolique et qu'ils seront donc, liés au temps, à l'histoire (Kristeva) – à la part immatérielle de ce que Huston nomme le « *mind/body problem* » (1990). Dans le même ordre d'idées, ce sont plutôt les personnages de mère qui établiront de façon nette un lien filial biologique, puisque celle-ci continue à représenter, dans l'imaginaire, l'espace, le lieu d'origine – le corps, le matériel. Cependant, compte tenu des défaillances de la mère chez Huston, nous pensons que la quête de l'origine ne débouchera pas nécessairement sur une vérité absolue mais sur les failles et les doutes, en phase avec l'épistémè contemporaine. Bref, nous nous attendons à voir maintenue l'opposition temps/espace, Pater/Genitrix, esprit/corps, mais de façon peut-être un peu brouillée. Cela dit, le retour à la verticalité constaté par Ledoux-Beaugrand, s'il s'avérait observable chez Huston, ramènerait peut-être, plutôt que de nouvelles formes, une forme de déterminisme. Il sera donc intéressant de se pencher précisément sur les impacts de la généalogie verticale dans le processus d'identification et dans la construction des identités des personnages d'enfant. Sans tomber dans une approche biographique⁷, nous pensons que la figure du père s'avèrera centrale dans l'œuvre de Huston.

Corpus

Pour mener à bien cette étude, nous avons identifié, parmi les œuvres de Huston, deux romans qui s'inscrivent tout à fait dans cette lignée de romans de la filiation : *Lignes de*

⁷ La mère de Nancy Huston ayant quitté le foyer familial lorsqu'elle était toute petite, l'autrice a été élevée par son père.

faillie (2006) et *Danse noire* (2013). Dans ces deux romans, le récit est pris en charge (à différents niveaux) par plusieurs sujets d'une lignée, que ce soit par une narration autodiégétique (*Lignes de faillie*) ou une focalisation interne (*Danse noire*). Les œuvres choisies donnent ainsi prise autant au point de vue de l'enfant sur le parent qu'à celui du parent sur sa propre expérience, offrant ainsi une double perspective sur la parentalité et la filiation.

Sur le plan de la construction narrative, *Lignes de faillie* présente une prémisse intéressante. Dans ce récit polyphonique, les quatre narrateurs-enfants, membres de la même lignée (voir Annexe 1), prennent en charge le récit l'un après l'autre, alors qu'ils sont âgés de six ans. Mais plutôt que d'initier l'histoire par « le début », c'est-à-dire par le personnage le plus ancien de la lignée, l'autrice procède à rebours, remontant ainsi le fil du temps : le premier narrateur (Sol), s'inscrit dans le temps historique en 2004, le deuxième (Randall), père du premier, en 1982, la troisième (Sadie), mère du précédent, en 1962, et la quatrième (Erra), mère de la troisième, au tournant des années 1944-1945. Cette organisation permet au lecteur et à la lectrice de combler en partie les failles dans leur filiation marquée par l'Histoire. Personnage-parent dans un chapitre, le même personnage devient, dans le chapitre suivant, le narrateur-enfant, multipliant ainsi les points de vue et discours sur la parentalité et la filiation. Les différents contextes sociohistoriques (des années 1940 aux années 2000) dans lesquels évoluent les personnages permettent aussi de voir si l'autrice suggère une variation des figures parentales dans le temps et l'espace.

La narration de *Danse noire*, prise en charge par un personnage hors de la lignée, retrace la généalogie de Milo (voir Annexe 1), qui est à la fois personnage et narrataire. Le narrateur, son amant Paul Schwartz, *reconstruit* pour Milo l'histoire de sa « lignée » et la

lui raconte en alternant entre la focalisation de trois personnages (Milo, Awinita, sa mère, et Neil, son grand-père paternel). Contrairement à *Lignes de faille*, les trois personnages, bien qu'ils soient tous liés, ne le sont pas par une descendance directe, illustrant bien l'idée, rappelée par Huston et citée en introduction, que chacun·e de nous est « le produit physiologique de deux autres individus ». (Bastie, 2018)

Méthodologie et plan du mémoire

Dans les deux premiers chapitres, le motif de la parentalité sera examiné à la lumière des théories constructionnistes, selon lesquelles le genre est un trait culturel résultant d'arrangements sociaux prenant valeur de normes, l'incorporation de ces normes donnant lieu à des performances qui le pérennisent (Butler, 2005). Nous tenterons d'abord de dégager les figures parentales symboliques qui émanent des textes hustoniens; en cela, les grands motifs maternels et paternels mis au jour dans les études de Saint-Martin et de Ledoux-Beaugrand serviront de références. Nous dresserons ensuite les profils sémantiques des personnages de mère et de père, que nous confronterons au schéma de l'imaginaire des sexes (Boisclair, Préjean), ce qui nous permettra d'étudier ce qu'ils transmettent aux enfants : la mère relaie-t-elle uniquement de l'affect, des soins corporels, ou transmet-elle aussi des savoirs? Et qu'en est-il du père? Relaie-t-il seulement son nom, son savoir, ou prend-il également en charge les soins du corps? Les écrits de Kristeva sur le système de valeurs symboliques lié à l'engendrement seront des outils utiles pour cette partie de l'analyse. Nous appliquerons donc la même méthodologie dans l'étude des

personnages des mères et des pères: les mères faisant l'objet du premier chapitre et les pères, du deuxième.

Quant au motif de la filiation, il sera examiné dans le troisième chapitre, à la lumière de l'opposition entre une « filiation instituée par le corps » et une « filiation instituée par le social » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 32, s'inspirant de Luce Irigaray). Ce binôme corps/social n'est pas sans rappeler les couples *Genitor/Genitrix* et *Pater/Mater* soulignés par Héritier (le premier relevant du corps, le second du social), ainsi que la dyade corps/esprit maniée par Huston elle-même. Nous examinerons également l'axe emprunté par la filiation (verticale et déterministe, ou horizontale et laissant davantage de place aux échanges intragénérationnels et à l'autoconstruction du sujet) afin d'évaluer la part de l'héritage imposé dans le processus de transmission générationnelle.

CHAPITRE 1 : LES PERSONNAGES DE MERES, ENTRE VIDE ET TROP-PLEIN

Le motif de la maternité traverse l'œuvre de Nancy Huston. Les différents travaux sur son œuvre, de même que les essais de Huston elle-même, mettent en évidence les contradictions de toutes sortes associées à la maternité. La difficile conciliation entre création et procréation façonne plusieurs romans de l'autrice; c'est l'objet même de *La virevolte*. Selon Angelina Guarino, ce roman présente une mère imparfaite qui trouve sa force en suivant ses élans et passions, ce qui implique d'abandonner sa maternité (2009). Guarino souligne aussi que la nouveauté du discours hustonien réside en ce que la souffrance des enfants n'est pas oubliée, ce qui fait affirmer à Mihoko Martens-Okada, à propos du même roman, que « les normes et la morale de la société ne se détachent pas tout à fait du mythe de la bonne mère » (Martens-Okada dans Clément et van Wesemael, 2008a : 110).

Les personnages de mères étudiés dans ce chapitre ne font pas exception. Le renouvellement de la figure maternelle se fait souvent au prix de la souffrance de l'enfant, par ailleurs accentuée du fait que la narration adopte la perspective de l'enfant. De nos jours, « [c]'est l'amour pour l'enfant qui désignerait le parent » (Rauch, 2004 : 232) et « c'est très souvent l'enfant qui confère ou refuse la légitimité au [parent] » (Saint-Martin, 2010 : 13). Les personnages d'enfants ici mis en scène recherchent donc la chaleur et l'affection chez leur mère, mais sont confrontés à des mères qui, qu'elles soient absentes ou omniprésentes, s'avèrent toujours décevantes. Certaines mères voient même leur statut de mère récusé par l'enfant en raison de leurs imperfections. *Lignes de faille* présente des figures maternelles plurielles, Kristina, Sadie et Tess, qui suivent le cours de l'histoire, se

posant en adéquation ou en opposition avec les normes encadrant la féminité et la maternité. *Danse noire* brosse plutôt le portrait de deux mères, Awinita et Marie-Thérèse, prises dans le même contexte traditionnel auquel elles répondent de façon complètement différente, l'une refusant la maternité, l'autre la surinvestissant.

Lignes de faille : des mères imparfaites

La conception traditionnelle de la parentalité veut que la maternité soit biologique et la paternité, sociale, ce qui alimente l'imaginaire du mythe de l'instinct maternel dont l'incarnation est

la femme féminine constituée par l'interaction harmonieuse des tendances narcissiques et de l'aptitude masochiste à supporter la souffrance. Le souhait narcissique d'être aimée se métamorphose chez la femme maternelle par un transfert du moi. Quant aux composantes masochistes de l'esprit maternel, elles se manifestent principalement dans l'aptitude de la mère au sacrifice de soi, de son acquiescement à la souffrance pour le bien de son enfant. (Badinter, 2010 : 256)

Parce qu'elles sont variées et se situent dans des espace-temps divers, les figures maternelles de *Lignes de faille* mettent plutôt en évidence que la maternité se module différemment selon les cultures, qu'elle comporte, tout comme la paternité, une bonne part de social. Rappelons que le récit s'ouvre sur le personnage qui, dans le temps historique, est le plus près de nous (2004) et se clôt sur celui qui est le plus éloigné (1944-1945).

Entre la mère de Kristina⁸ et Tess, deux mères issues de sociétés patriarcales, le roman dresse le portrait de deux femmes et mères, Kristina et Sadie, qui marqueront leur enfant par leur absence. La focalisation sur la mère se fait par ailleurs toujours par l'enfant narrateur. C'est l'enfant qui a la parole et non la mère. S'il permet de mesurer les effets de

⁸ Le personnage n'étant jamais nommé, nous ne le nommerons que par sa fonction.

certaines comportements de la mère sur son enfant, ce procédé narratif masque les réflexions de la mère, auxquelles nous n'avons accès que par le truchement de l'enfant

Afin de faire ressortir plus facilement la dynamique de transmission, nous aborderons les personnages dans le droit fil de la généalogie.

Kristina, l'artiste

Kristina, la première de la lignée ici reconstituée⁹, réconcilie maternité et création, féminin et masculin, mais cela, au prix de l'affection de sa fille. L'hybridité du personnage s'annonce d'emblée dans le nom changeant du personnage : la petite Ukrainienne Klaryssa devient Kristina pour ses parents adoptifs; avec son frère adoptif, elle choisit le nom d'Erra, qu'elle reprend ensuite comme nom de scène. Pour son arrière-petit-fils, elle n'est qu'acronyme et fonction, AGM (pour arrière-grand-mère). L'hybridité identitaire composite du personnage se reflète aussi sur son rôle de mère.

Kristina oscille entre maternité involontaire et volontaire. Enceinte, jeune et célibataire, à une époque où parentalité et mariage vont de pair, du moins pour les femmes, elle laisse à ses parents adoptifs le soin d'éduquer sa fille Sadie. Sa carrière naissante de chanteuse ne lui permet pas de s'occuper d'un enfant. Six ans après la naissance de Sadie, une fois mariée, Kristina réconcilie maternité et création et *choisit* sa maternité en « adoptant » Sadie pour former une « nouvelle famille : Peter, Kristina et Sadie » (LDF : 335).

Avant cette « adoption », la carrière de Kristina l'empêche d'être aussi présente auprès de Sadie que celle-ci le voudrait. L'enfant voit l'absence de sa mère partout, y

⁹ Première en effet, tant dans la narration que du fait que, enfant adoptée à deux reprises, elle ne possède pas de liens avec ses géniteurs.

compris dans de « grosses pantoufles fourrées, cadeau de Noël de [s]a mère, un *présent* qui comme d'habitude [lui] parle de son *absence* : elle avait un concert le jour de Noël. » (LDF : 254) Kristina devient une mère fantasmée dont la présence physique – ses « yeux bleus et [...] son regard alerte et ardent » (LDF : 290), sa « poitrine, là où vibre le chant » (LDF : 316) son « corps [...] chaud » (LDF : 310) – manque à l'enfant, d'autant plus que Kristina est complètement ancrée dans le moment présent, « toujours totalement là où elle est » (LDF : 290). La contradiction entre l'absence prolongée de Kristina et sa présence éphémère mais intense crée chez Sadie un sentiment ambivalent, entre insuffisance et lourdeur : « je veux prouver à maman que je suis une grande fille et ne serais pas un fardeau pour elle si nous vivions ensemble » (LDF : 301).

Tant que la présence de Kristina n'est pas tangible et permanente, Sadie idéalise sa mère. Elle se crée une image d'elle qui surinvestit les attributs féminins comme la chaleur, la douceur et la bonté qu'elle ne trouve pas chez sa grand-mère. Elle se façonne une image de la « bonne mère » : « Maman m'aurait consolée si elle avait su à quel point j'avais mal » (LDF : 267), « maman ne pourra pas *supporter* l'idée d'une inconnue en train de martyriser sa petite fille avec une règle » (LDF : 272). Cependant, les attentes de Sadie se voient déçues parce qu'elle se trouve devant une mère certes attentionnée, mais aussi devant une femme dont la passion pour le chant passe parfois avant l'enfant :

« – Tu m'as entendue, maman? – Hm? – Tu m'as entendue dire que Mlle Kelly me frappe les poignets avec une règle, *très fort*, presque à chaque leçon? – Oui j'ai entendu, mon cœur... Ça ne doit pas être bien agréable », elle dit d'une voix absente et je vois qu'elle est partie loin, très loin (LDF : 308-309).

Kristina décide de (re)devenir une mère, mais sans mettre de côté ses élans artistiques et amoureux. L'enfant narrateur perçoit dans cette liberté une forme d'éloignement, d'absence.

Betty Friedan, dans *La femme mystifiée*, a bien montré comment les Américaines de l'Après-Guerre étaient conditionnées à devenir des mères au foyer dont l'épanouissement passait exclusivement par la maternité. Or Kristina se forge une identité de mère volontairement à l'encontre de la figure de la « bonne mère ». Elle choisit les domaines dans lesquels elle exerce sa maternité, comme le jeu et le rire, et laisse les autres, comme l'alimentation, au père adoptif de Sadie. C'est en effet Peter qui initie Sadie à la culture juive par l'intermédiaire des déjeuners du dimanche Chez Katz, alors même que les traditions culinaires sont habituellement transmises de mères en filles. Au cours de ces déjeuners, Sadie découvre « les cornichons à l'aneth et les tomates vertes en saumure, les sandwichs géants au corned-beef [...], les bagels et les bialies » (LDF : 349), alors que sa mère n'a qu'« un demi-pamplemousse et un vieux bout de fromage bleui » (LDF : 312) à lui offrir lorsque Sadie la visite à son appartement pour la première fois. Kristina doit « sacrifier l'image de l'éternelle adolescente pour jouir pleinement de la gloire maternelle ou rejeter l'image de la puissance maternelle pour, nostalgiquement, s'accrocher au cliché de l'adolescence. » (Walter, 2004 : 71) Comme Kristina refuse en partie la gloire maternelle, Sadie, qui espérait une mère complètement dévouée et affectueuse, c'est-à-dire conforme au modèle social qui lui était proposé, s'attache de plus en plus à son père. C'est d'ailleurs après avoir vu sa mère coucher avec un autre homme que Sadie affirme qu'elle ne pourra « plus jamais faire confiance à [s]a mère. » (LDF : 367) Elle perçoit la liberté sexuelle de sa mère comme une trahison envers son père et ne peut l'accepter, parce qu'elle met en danger le lien que Sadie a créé avec ce dernier.

Kristina est figurée comme une artiste libre et authentique. Elle brise certains clichés liés à la figure de la bonne mère, mais assume volontiers d'autres caractères

féminins traditionnels, comme la chaleur et la bonté, attribués, dans le roman, à sa personnalité très authentique plus qu'à une pression sociale. L'hybridité identitaire de Kristina n'est pas jugée de la même manière par tous les personnages. Randall, son petit-fils, l'associe au réconfort, car il la trouve douce et « tellement *chaleureuse*. » (LDF : 152) Il ne voit chez Kristina que ses attributs féminins; elle devient pour lui la figure maternelle qu'il ne trouve pas chez sa mère Sadie. Pourtant, si Sadie condamne Kristina une fois adulte, c'est parce qu'elle lui reproche de ne pas avoir été cette figure maternelle féminine. Cette différence de perspective s'explique par le contexte relationnel, radicalement différent, entre les deux. Sadie se moque d'elle parce qu'« elle refuse de s'occuper des dures réalités du monde » (LDF : 153), et la considère « immorale parce qu'elle a couché avec beaucoup de gens. » (LDF : 153) Bref, une ambivalence irrigue la relation entre Kristina et Sadie. Cette dernière souhaite que sa mère se conforme au féminin maternel traditionnel, alors que Kristina tente de s'en libérer. Les tentatives de Kristina de renouveler l'identité de mère conduisent l'enfant à se tourner vers le père et à condamner sa mère. L'enfant semble ici beaucoup plus sensible au conditionnement social que la mère puisqu'il reconduit l'idée du caractère essentiel d'une mère maternante.

Sadie, l'intellectuelle

La petite fille ayant souffert du manque d'affection de sa mère devient plus tard mère à son tour. Le personnage de Sadie-mère occupe le temps historique de 1982, c'est-à-dire les années qui suivent la révolution féministe, charnière importante dans la modulation des identités sexuelles et parentales (Ferrand, 2004b). Même si elle a été éduquée, dans les années 1960, pour devenir « une femme d'intérieur impeccable » (LDF : 256) comme sa

grand-mère qui l'a élevée, Sadie investit pleinement, dans les années 1980, la sphère publique dans le cadre de son activité professionnelle : elle est étudiante au doctorat en histoire et conférencière renommée, spécialiste des Lebensborn¹⁰ allemands de la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, la conciliation entre maternité et vies professionnelle et intellectuelle semble impossible pour ce personnage.

Sadie représente bien « la "jeune maternité" [qui] entre en contradiction avec d'autres possibles pour celles qui ont investi dans de longues études et veulent les rentabiliser » (Ferrand, 2004b : 37-38) La maternité freine les élans professionnels de Sadie, la dépossède de sa vie propre. Reprenant Patricia Smart, Marie-Claude Gélinas soutient que ce sentiment de dépossession vécu par les mères « amène leur énergie vitale à "se retourner contre elles-mêmes, ou bien [à être dirigée] à l'extérieur, sous une forme négative, vers leurs enfants." » (Gélinas, 2004 : 15) Sadie se fait violence, « se frappe elle-même sur la bouche » (LDF : 140), « se gifle » (LDF : 141), se traite d'« idiote » (LDF : 170) lorsqu'elle ne correspond pas à son idéal de perfection. Elle tourne aussi cette énergie vers l'extérieur et devient obsédée par la souffrance des enfants passés par les Lebensborn, au point d'en négliger son fils. Aron, le père de son fils Randall, lui fait remarquer qu'elle est « tellement obsédée par la souffrance de ces enfants [qu'elle] ne voi[t] pas celle de [s]on propre fils à [s]es côtés. » (LDF : 160) Au temps présent et au corps de son fils, Sadie préfère se tourner vers l'Histoire et maintenir le tabou autour de son corps.

¹⁰ Les Lebensborn, ou fontaines de vie, sont des maisons dans lesquelles les Nazis entretenaient des femmes jugées aryennes sur le point de donner naissance à des enfants, qui allaient ensuite être adoptées par des familles d'officiers. Y étaient aussi hébergés des enfants volés destinés à être adoptés par des familles nazies. Ainsi, Sadie est spécialiste de la disjonction entre maternité biologique (engendrement) et de la maternité sociale (adoption).

Le corps de la mère (et celui de la femme) demeure donc mystérieux et frappé d'un secret pour l'enfant. Même s'il a déjà pris son bain avec sa mère, Randall, âgé de six ans, ne comprend pas le corps féminin :

Quant à ce qu'elles ont entre les jambes m'man a toujours gardé sa petite culotte en prenant le bain avec moi alors je n'ai jamais vu cette partie du corps d'une femme [...] alors j'ai posé la question à p'pa et il m'a dit qu'elles avaient plein de choses passionnantes à cet endroit, c'est juste que ça ne dépasse pas comme chez nous. (LDF : 168)

En cachant son sexe à son fils, Sadie maintient le « mystère de la reproduction » (Kristeva, 1974 : 461), ce qui réifie la différence sexuelle et pose la femme comme autre pour Randall¹¹. Le corps de Sadie n'est pas non plus investi dans l'affection ou les soins à l'enfant. Elle demeure distante et le maternage (affection, nourriture, soins) est en grande partie relégué au père. Sadie ne s'occupe que de la nourriture, non pas de la préparation des repas, ce qui revient au père, mais de sa gestion, émettant des interdictions et restrictions alimentaires (LDF : 156-157). Le corps, presque complètement détaché de la maternité, n'en est pas moins au cœur des préoccupations de Sadie, soucieuse de correspondre aux critères de beauté féminine : « Elle se regarde de profil pour être sûre que son ventre est bien rentré ; elle a toujours peur d'être trop grosse alors qu'elle n'est pas grosse du tout. » (LDF : 148-149) Le corps de Sadie est donc mis au service de son identité de genre, dont la maternité est exclue.

Si les soins à l'enfant sont confiés au père, les savoirs, plus particulièrement les connaissances liées à la transmission d'une culture, mobilisent la quasi-totalité du temps parental de Sadie. Grâce à son statut d'intellectuelle, elle incarne la culture, le sens. Ses recherches l'amènent à déménager en Israël et c'est donc par l'intermédiaire de Sadie que

¹¹ Nous verrons dans le chapitre 2 qu'en tant que père, Randall a pleinement intégré la différence sexuelle.

Randall doit intégrer la culture juive et apprendre l'hébreu.¹² Même en tant que grand-mère, Sadie voit dans sa maternité l'occasion de transmettre un savoir, un patrimoine à son petit-fils, Sol : « Mamie Sadie exprime son amour pour moi chaque matin à huit heures sonnantes, en stationnant son fauteuil sur la véranda et en me sommant de la rejoindre pour qu'elle me lise pendant deux heures les histoires de l'Ancien Testament » (LDF : 88). Le savoir du personnage, son statut et son indépendance lui confèrent une autorité forte sur les « hommes ». Pour son fils, elle représente rigueur et discipline, bref la loi, la « Reine de Cœur » (LDF : 138). Elle suscite chez lui angoisse, « mal au ventre » (LDF : 208) et sentiment d'insuffisance : « je ne suis pas à la hauteur même si j'essaie. » (LDF : 162). Couplés à son indépendance financière, ces attributs de Sadie placent aussi Aron, son conjoint, dans une position de subordination : « Ce n'est vraiment pas ton argent que je dépense, Aron. Je ne sais même plus quand tu as ramené un chèque à la maison pour la dernière fois », lui assène-t-elle (LDF : 242).

« Le partage parental [renvoie] clairement à une complémentarité des fonctions paternelles – de l'ordre de l'économie et de l'autorité – et des fonctions maternelles – de l'ordre de l'affectif et du quotidien. » (Ferrand, 2004b : 30) Dans le couple formé par Sadie et Aron, mais surtout dans l'exercice de leur parentalité, s'esquisse un renversement de l'opposition traditionnelle selon laquelle « la mère symbolise avant tout l'amour et la tendresse, le père la loi et l'autorité. » (Badinter, 2010 : 260) Sadie, à cause de son savoir et de son autorité, symbolise l'oppression intellectuelle et sociale, qui engendre la révolte du fils :

Je suis furieux contre ma mère. Je pourrais la tuer. [...] Je dessine des *femmes* à qui on a coupé les *seins*. Je dessine de grands poignards qui s'enfoncent dans

¹² Notons que, si le père de Randall est juif, la pression pour apprendre la langue et la culture juives ne vient pas de lui.

le *dos des femmes* mais en faisant très attention que les femmes ne ressemblent pas à ma mère, au cas où elle tomberait dessus. (LDF : 196, je souligne)

Malgré ce renversement dans les rôles parentaux, l'opposition demeure et la mère, même avec ses attributs masculins comme l'autorité et le savoir, reste liée au corps féminin pour le fils. Il se révolte contre elle en refusant, une fois adulte, d'incorporer ce qu'elle incarne. Alors qu'elle interdit à Randall, enfant, « d'avoir des soldats parce [qu'elle] est contre la guerre [et qu'] elle ne veut pas [qu'il] devienne un macho brutal et borné comme la plupart des hommes » (LDF : 157), il devient un employé de l'armée américaine qui participe à l'élaboration de robots guerriers que Sadie elle-même compare au « parfait nazi [et au] parfait macho. » (LDF : 96) Conférencière renommée, elle reproche à son fils de n'être devenu qu'un « *col blanc invertébré* » (LDF : 94) Bref, elle échoue dans la transmission de la curiosité intellectuelle et d'une identité de genre plus ouverte. Tout se passe comme si, coupable de ne pas avoir laissé son fils intégrer la masculinité, elle était punie en voyant celui-ci la surinvestir.

Sadie suscite des sentiments contradictoires chez son fils. Il lui reproche son absence et son autorité parce qu'il en a souffert, mais il tente toujours de lui plaire. Même adulte, Randall « ne l'aime pas beaucoup mais [...] elle lui fait peur et il n'ose pas vraiment lui tenir tête » (LDF : 20). La défaillance de Sadie est jugée d'emblée par l'enfant narrateur, mais la narration à rebours permet d'expliquer dans le chapitre suivant comment Sadie a construit son identité de mère en intégrant des attributs de ses deux modèles maternels, sa grand-mère et sa mère, Kristina.

La discipline et le souci de la perfection qui caractérisent Sadie sont des héritages de sa grand-mère, qui instaure un régime strict, de peur d'avoir été trop « laxiste » (LDF : 277) avec sa propre fille, Kristina. À cette discipline s'ajoute une certaine distance, sa

grand-mère n'ayant « aucune patience pour [l]a souffrance » (LDF : 265) de Sadie. Aux antipodes de cette grand-mère stricte et froide, Kristina, l'excentrique et chaleureuse mère de Sadie, est quasi absente de la vie de sa fille au cours des six premières années. Il semble donc que, comme mère, Sadie ait intégré certains comportements maternels, mais seulement ceux qui l'ont fait souffrir et que la reproduction de ces modèles fasse aussi souffrir son enfant.

L'étude des personnages de Kristina et de Sadie confirme la conclusion de Guarino selon laquelle

Nancy Huston déconstruit le lieu commun voulant que la mère soit cet être idéalisé, privé de passions professionnelles et de pulsions artistiques, se dédiant uniquement à la protection et aux soins de l'enfant pour représenter plutôt des mères animées par des sentiments contradictoires, des mères qui se positionnent avant tout comme femmes sans inhiber leurs élans, leurs passions ni leur tourment (Guarino, 2009 : iv)

Dans *Lignes de faille*, il est clair que la transmission de ces traits de caractère est le fruit d'un apprentissage, voire d'un mimétisme. Sadie répète certains comportements de Kristina de façon presque inconsciente, car elle reproduit les caractères mêmes qui ont nui à sa relation avec sa mère. La mère qui suit dans l'ordre chronologique n'appartient pas à la même lignée. Elle représente d'ailleurs un tout autre type de maternité.

Tess, la « bonne mère »

Tess est l'épouse de Randall et n'entretient donc pas de lien filial avec Kristina et Sadie. Si la maternité paraît parfois difficile à conjuguer avec l'identité professionnelle pour Kristina et Sadie, il en est tout autrement pour le personnage de Tess, non pas parce que la conciliation est plus facile à réaliser dans le contexte contemporain dans lequel elle évolue, mais parce que, dans son cas, la maternité n'entre en contradiction avec aucun autre champ

d'intérêt. Même si elle vit en 2004 aux États-Unis, et que nous pourrions nous attendre à ce qu'elle corresponde à une vision beaucoup moins traditionnelle de la parentalité au féminin, il s'agit du personnage qui renvoie le plus directement aux clichés féminins et au mythe de la bonne mère. Il est intéressant de faire quelques parallèles entre Tess et la première mère adoptive de Kristina, qui elle, occupe le temps historique de 1944-1945. Bien qu'issues de sociétés éloignées dans le temps et l'espace (l'Allemagne de 1944-1945, la Californie de 2004), ces deux mères, qui ouvrent et ferment le roman, possèdent plusieurs attributs communs qui les rapprochent des stéréotypes maternels.

Tess construit son identité presque exclusivement autour de la maternité. Elle se conforme aux différentes conventions qui encadrent la parentalité afin de montrer sa compétence parentale et de renforcer son identité de mère.

[D]ans le discours populaire, un parent compétent correspond aux caractéristiques suivantes : il possède des qualités humaines comme la disponibilité, l'amour et le respect; il sait être à l'écoute des besoins des enfants et est en mesure d'y répondre; il les aide à s'adapter à la société et à bien y vivre; il crée des conditions familiales favorables à leur épanouissement; et il est capable d'établir une bonne relation avec eux. » (Bouchard et al. dans Parent, 2008 : 66)

Dans le couple de Randall et Tess, ces qualités ne sont attribuées qu'à la mère, qui devient en quelque sorte le seul parent valable.

Tess cumule les qualités humaines du « bon parent », qui sont aussi des attributs traditionnellement rattachés au féminin. Elle est, selon son fils Sol, le narrateur de ce chapitre, « très compréhensive » (LDF : 16), « la plus gentille du monde » (LDF : 79), « quelqu'un de très accommodant, [qui] veut toujours que tout le monde s'entende » (LDF : 19-20). Elle répond à toutes les demandes de son enfant, allant jusqu'à sacrifier ses propres désirs et envies, ce qui n'est pas sans engendrer une certaine satisfaction mesquine

chez son enfant : « j'ai demandé à maman de m'apporter quelque chose à manger. Elle est allée me préparer un plateau avec du lait et des biscuits, ce que j'ai vraiment apprécié parce que pendant ce temps elle ratait le meilleur moment du film » (LDF : 39) En plus de l'affection et des soins, elle transmet le langage et la culture à son fils Sol :

maman m'a appris à lire quand j'étais bébé. Je l'ai entendue raconter mille fois comment elle venait près de moi quand j'étais couché dans mon lit à barreaux et me montrait des cartes bristol en me lisant les mots écrits dessus, trois séances par jour et vingt minutes par séance pratiquement depuis ma naissance, comme ça j'ai appris à lire et à parler en même temps et je ne peux même pas me *rappeler* une époque où je ne savais pas lire. Mon vocabulaire est stupéfiant. (LDF : 23)

Si plus haut on pouvait lire une critique des femmes qui font passer la carrière devant les enfants, on entend ici une critique envers celles qui s'y assujettissent. Mais où est la ligne de partage entre le trop et le trop peu?

En assumant seule toutes les tâches liées à son fils, elle lui transmet une vision plutôt matricentrée de la parentalité, qui n'est pas sans donner forme au mythe de la bonne mère, « celui d'une mère sans égoïsme fondé sur le culte de l'oubli de soi » (Martens-Okada dans Clément, 2008a : 108), complètement dévouée à son enfant. Selon Sol, Tess fait tout pour lui parce que « c'est ça l'amour maternel » (LDF : 33) L'enfant perçoit cet asservissement comme naturel, mais il est clair dans le roman que cette conception de la maternité est le fruit d'un investissement :

Maman connaît toutes ces choses grâce à un cours qu'elle a suivi sur les rapports Parents-Enfants. Ça parlait non seulement de comment sécuriser votre maison mais de plein d'autres sujets, par exemple qu'il faut respecter vos enfants et les écouter au lieu de les traiter comme des crétins ce qui était la vieille manière, et je dois dire que maman ne m'a jamais traité comme un crétin. C'est un peu comme Marie et Jésus : jamais Marie n'aurait contré son fils (LDF : 37)

Tess « n'a pas d'autre rôle dans la société que celui de la mère et elle s'agrippe à ce rôle par tous les moyens. » (Suhonen dans Clément et van Wesemaël, 2008a : 140) Elle s'arroge ainsi un pouvoir considérable dans la sphère privée, « au prix d'un double esclavage : celui de l'enfant mais aussi le [sien]. Au prix également de l'effacement du père. » (Saint-Martin, 2010 : 79) L'éducation « parfaite » qu'elle tente de donner à Sol passe par un dévouement absolu et une omniprésence maternelle. Cependant, les résultats de cette politique d'assujettissement ne produisent que le pire : Sol devient un enfant roi qui soumet sa mère et Randall, le père, souvent absent physiquement, déserte aussi plusieurs lieux de sa paternité tant l'espace de la parentalité est entièrement occupé par la mère.

Tess ne fait pas partie de la lignée mise en récit dans *Lignes de faille*, c'est-à-dire que le roman ne montre pas que la façon dont elle vit sa maternité est le fruit de l'intégration ou du rejet de ses modèles maternels, qui sont absents du roman. Le personnage de Tess illustre plutôt comment la maternité est encadrée socialement par différentes injonctions contradictoires, qui visent non pas l'épanouissement de la mère mais son asservissement à l'enfant et son sacrifice pour le bonheur de celui-ci. L'émergence de ce type de mère à la fois toute puissante et soumise serait, selon Lori Saint-Martin, favorisée par les sociétés patriarcales. (Saint-Martin, 2010 : 79) Une autre mère du genre apparaît d'ailleurs dans le dernier chapitre du roman, campé dans l'Allemagne nazie, comme si la conception américaine contemporaine de la maternité n'avait profité que temporairement des avancées de la révolution féministe et que nous assistions plutôt à un retour à une parentalité matricentrée et traditionnelle posant la mère comme seul parent valable, le parent par défaut (Hamelin, 2017), en regard du sacrifice qu'elle est prête à faire pour le bien-être de ses enfants.

La mère qui tente le plus de suivre les règles encadrant la maternité est toutefois la mère dont les défaillances sont les plus mises en évidence, non pas par l'enfant, mais dans l'économie globale du récit : bien que Tess possède les caractéristiques traditionnelles de l'« instinct maternel », ces attributs sont sources de déviations chez son enfant. Les défauts de l'enfant et de la mère sont soulignés par les autres membres de la lignée. Erra se moque de l'« obsession de Tess pour la sécurité » (LDF : 64), Sadie la critique sur l'alimentation qu'elle donne à Sol (LDF : 115) et Randall affirme qu'elle est l'« esclave » de son fils (LDF : 39). S'esquisse ici la critique de la « définition de plus en plus matricentrée de la parentalité » (Ferrand dans Laufer et al., 2001 : 200) et l'appel à l'implication du père que formule Huston dans *Lignes de faille*.

Bref, *Lignes de faille* ne met de l'avant aucun modèle maternel entièrement positif¹³. Le roman présente des mères imparfaites dont les défauts ont des effets souvent néfastes chez leurs enfants, et ce, qu'elles tentent de briser les conventions sociales liées à la maternité (Kristina) ou de s'y conformer (Tess). L'absence ou l'omniprésence de la mère apparaissent comme les reproches les plus graves. Les qualités des mères ont aussi peu d'impact sur leurs enfants; elles se retournent même contre elles. La chaleur de Kristina rend encore plus insupportables ses absences répétées; Sadie est appelée à parcourir le monde pour accumuler et transmettre un savoir, au détriment de sa présence pour son fils; le dévouement de Tess en fait une esclave. La mise en évidence des défaillances des mères, peu importe le modèle auquel elles se conforment, conduit à la remise en question de la

¹³ Mis à part, peut-être, la première mère adoptive de Kristina, mais elle a un rôle effacé dans le récit et dans la filiation, comme si, justement, la « bonne mère », si elle s'avère un modèle positif pour l'enfant, était condamnée à ne s'inscrire que dans le temps présent.

notion d'instinct maternel. La pluralité des figures maternelles présentées dans le roman souligne aussi le caractère non inné de la maternité, qui se construit autour de traits de personnalité individuels (Kristina), s'apprend par l'intégration ou le rejet des figures maternelles précédentes (Sadie) ou, dans des sociétés patriarcales, par l'assimilation d'injonctions sociales créant des mères qui ne se définissent que par leur maternité (Tess).

Danse noire : d'un extrême à l'autre des archétypes

Contrairement à *Lignes de faille*, *Danse noire* n'illustre pas l'évolution de la maternité dans le temps¹⁴. Le roman présente deux modèles maternels issus de la même époque, les années 1950-1960, mais de cultures différentes : Awinita, une Crie, et Marie-Thérèse, une Canadienne française¹⁵. Alors que *Lignes de faille* semble déconstruire le mythe de la bonne mère en prenant le parti de montrer des mères imparfaites, *Danse noire* campe plutôt deux modèles opposés assimilables à la fée et à la marâtre (Walter, 2004). Encore une fois ici, la parole ne revient pas directement à la mère. Un personnage hors de la lignée assume la narration. Il reconstruit l'histoire des personnages à partir du récit, lui-même constitué d'un mélange d'informations et de fantasmes, que lui en a fait le dernier de la lignée, Milo. On a donc accès aux mères depuis la perspective de l'enfant¹⁶ qui jette un regard sur les mères qu'il a eues.

¹⁴ Le roman présente toutefois des figures paternelles provenant d'époques et de lieux variés.

¹⁵ Marie-Thérèse est Québécoise, mais avant 1968, tous les Canadiens français, y compris les Québécois, portaient cette appellation.

¹⁶ Milo malade, sa perspective est médiatisée par son amant, Paul, qui lui fait le récit de ses origines à partir de ce que Milo lui a raconté. Le point de vue de Milo est donc lui-même filtré par le point de vue de Paul.

Awinita, la fée marraine¹⁷

La contradiction entre maternités biologique et sociale façonne le personnage d'Awinita, prostituée autochtone vivant dans le Québec conservateur des années 1950. Katri Suhonen résume bien le dilemme de la maternité à cette époque : « [s]'il faut être une femme (dans le sens biologique) pour devenir une mère, une mère [n'a pas] pour autant le droit d'être une femme (dans le sens social) » (Suhonen dans Clément et van Wesemael, 2008a : 142). C'est précisément le cas d'Awinita, qui refuse la maternité – voire les maternités qui lui sont imposées. Pour conserver son statut de femme, a fortiori puisqu'elle est travailleuse du sexe, elle doit refuser la maternité sociale, malgré qu'elle porte un enfant. Elle est d'ailleurs enceinte plus d'une fois dans le récit¹⁸, mais elle ne peut et ne veut s'occuper des enfants qu'elle porte, qu'elle donne en adoption (peu importe le père), comme c'est le cas de Milo. Elle n'a donc aucun pouvoir sur sa maternité biologique (la contraception et l'avortement étant difficiles d'accès), mais en a sur la maternité sociale.

Pour ses clients, Awinita n'est qu'un sexe féminin, une « foufoune de p'tite sauvage » (DN : 164), alors que pour Milo, elle représente le « contact total, [la]tiédeur liquide [et les] doux bercements rythmés » (DN : 40) de la matrice. Qu'elle soit filtrée par le regard des clients ou par celui de Milo, l'image d'Awinita reste intimement liée au corps, un corps que ses clients et son enfant ont traversé de manière différente. Pourtant, dès sa naissance, Milo a été coupé de toute forme de contact avec sa mère, à l'exception d'une visite lorsqu'il avait deux ans. Tout se passe comme si malgré l'absence d'Awinita, le

¹⁷ Je suis consciente que par cette image, j'impose un référent colonial à une culture autochtone. J'utilise ici une des figures archétypales étudiées par Walter (2004).

¹⁸ Le récit d'Awinita s'ouvre en la présentant comme une « enfant [qui] va enfanter » (DN : 28) et se clôt sur elle, « enceinte de neuf mois » (DN : 348). Lorsque le récit s'intéresse à elle, Awinita est pour ainsi dire toujours enceinte.

contact intra-utérin avec sa mère biologique revêt une plus grande importance que la présence physique de sa mère adoptive dans la transmission d'un patrimoine culturel. Le tambour qui rythme le récit semble en effet lui avoir été légué *in utero*. À l'orphelinat, alors même qu'il n'a jamais rencontré sa mère, la narration dit qu'« on entend battre le tambour du cœur de sa mère et du peuple de sa mère. *Ta, ta-da Da, Ta, ta-da Da, Ta, ta-da Da...* » (DN : 4). Le corps de la mère est donc ici matrice et fonction symbolique. Il figure un « rapport à un corps, à une terre, à un lieu de naissance, à une trace inscrite, le rapport de la fille, voire du fils, au corps de la mère » (Fouque, 1995 : 221). Toutefois, Awinita ne transmet volontairement aucun savoir, aucune culture. C'est plutôt Milo lui-même qui élabore un récit fantasmatique à partir des origines culturelles de sa mère.

L'*idée de la mère* n'étant pratiquement jamais confrontée au *corps de la mère*, cela permet à Milo d'ériger une image idéalisée d'Awinita, basée sur sa seule rencontre avec elle. Il a deux ans lorsqu'il la voit et, surtout, la touche, pour la première (et seule) fois. Il la reconnaît immédiatement et son « univers [...] s'inonde de lumière ». L'enfant est émerveillé par cette femme « [b]londe, jeune et belle » et rassuré quand elle « tend les bras vers Milo comme personne ne l'a jamais fait. S'avancant d'un pas hésitant ; il se fait serrer et tout doucement presser contre sa chair accueillante » (DN : 43). Milo ne la revoit plus jamais et l'absence de sa mère lui permet de cristalliser, jusqu'à l'âge adulte, une image idéalisée du corps de sa mère biologique, une image qui se teinte parfois de désirs incestueux :

À d'autres moments dans le placard, Milo écoute la voix de sa mère qui lui chante et lui répète tout bas son nom secret, ou la voix de Sara Manders¹⁹ qui lui lit des histoires à l'heure du coucher. [...] Parfois, écoutant les voix ou sentant les seins de ces belles femmes, sa main glisse dans son pantalon et il se caresse en gémissant et en haletant jusqu'à ce qu'une lumière vienne lui

¹⁹ Une des mères adoptives de Milo.

embraser le cerveau, après quoi il se détend et parvient à s'endormir.
(DN : 100)

Avec le temps, Awinita se dématérialise et devient une présence symbolique. Milo la fantasme en une voix qui lui a transmis dès le berceau des conseils qu'il réinvente, métissés de préceptes de culture autochtone, lors de moments difficiles :

Dans sa tête il remplace la voix ronronnante et rasante de Marie-Thérèse²⁰ par celle, basse et rauque, de sa mère. *You gonna have to resist, little one*, dit-elle. *Be strong, be tough, don't forget me*. À cette voix entendue jadis, il attribue aussi des bribes de sagesse glanées depuis : *Fear nothin, son. You got de right to walk on dis Eart', just like de animals. Trust de animals – dey'll never betray you – but beware of humans. Don worry bout God or de devil or what happen after deat'. Heaven and Hell are manmade and here on Eart. What will be will be. Respect nature. Respect your body, it's part of nature. Respect de ground you walk on. De sacred isn't above you or below you, it's inside of you and all around you. You're a part of it, son. Prayin's a waste of time. Everything you do, good or bad, is a prayer, so don't let dem force you to pray. When dey tell you to pray, dream, little one. Dream*. (DN : 152-153)

Le motif de la voix maternelle « s'avère une force apte à faire contrepoids à l'autorité paternelle » (Boisclair, 2005 : 88) incarnée ici par Marie-Thérèse, l'autre mère, violente et autoritaire. Cependant, la voix maternelle demeure fantasmée. C'est l'enfant qui la reconstitue et se crée une figure de mère chaleureuse, douce et intuitive, « pour signifier la prégnance de la présence de la mère par-delà son absence corporelle » (Boisclair, 2005 : 87), mais la réalité le déçoit.

En effet, avant la naissance de Milo, Awinita fait signer un pacte à Declan, le père de Milo, dans lequel elle relègue au père le soin et l'éducation de l'enfant à naître :

Je soussigné, Declan Noirlac, père de l'enfant que porte en ce moment Mlle Awinita Johnson, jure solennellement par la présente que je m'occuperai dudit enfant, ferai de mon mieux pour répondre à ses besoins physiques et affectifs et payer son éducation, jusqu'à ce que sa mère revienne assumer sa part des responsabilités. (DN 346-347)

²⁰ La tante de Milo qui l'accueille chez elle et s'en occupe.

Plus tard, Declan lui montre ce pacte et une lettre écrite par Awinita, une lettre qui est « presque le corps de sa mère » (DN : 304) pour Milo. Il est déçu de constater qu'elle a toujours refusé la maternité. Il avait associé maternités biologique et sociale, mais Awinita refuse la fonction de mère. Elle écrit à Declan : « t'as retrouvé *ton* fils, ça me fait plaisir. » (DN : 305, je souligne).

Bref, Milo se fabrique une figure maternelle idéale qui repose sur la mystique de la gestation et sur des attributs féminins qui y sont liés, comme la chaleur et la bonté, en lui prêtant les couleurs de la culture autochtone. Il trouve refuge dans cette matrice originelle fantasmée, parce que ses mères adoptives, et plus précisément Marie-Thérèse, le déçoivent.

Marie-Thérèse, la sorcière²¹

Marie-Thérèse, la tante de Milo (la sœur de son père, Declan), l'adopte et assume la charge parentale qui lui est reliée, même qu'elle souhaite en assumer davantage qu'avec ses fils biologiques²². Elle veut transmettre à Milo une culture et un savoir qu'elle n'a pas réussi à transmettre à ses fils, parce qu'elle avait laissé ce rôle au père : « Milo... j'vas pas t'laisser me l'gâter comme les deux autres, m'entends-tu? Milo, c'est moé qui vas m'en occuper. » (DN : 112) L'éducation devient la priorité dans l'exercice de sa maternité. Aux antipodes de la voix et du corps imaginés d'Awinita, qui servent de refuge chaud et apaisant, la voix et le corps réels de Marie-Thérèse sont froids et violents pour Milo : « Marie-Thérèse hurle et lui fouette le dos avec le cuir à rasoir de Régis : T'oses me faire honte de même, devant

²¹ Je reprends ici aussi un des archétypes de Walter (2004).

²² Dans cette famille, Milo représente la deuxième chance de parentalité pour Marie-Thérèse, la tante de Milo, et pour Neil, son grand-père. Marie-Thérèse, avant d'adopter Milo, a eu deux fils, qu'elle juge avoir « gâtés » en en laissant l'éducation à leur père Régis, presque absent de la diégèse. Neil, le père de Marie-Thérèse et grand-père de Milo, habite avec la famille et fait figure de père pour Milo.

tout l'monde! Niaisieux de païen! Fils de pute! Mauvaise graine! J'vas t'nettoyer l'âme, moé, si c'est la dernière chose que j'fais sur c'te terre-là! » (DN : 140)

Marie-Thérèse voit dans l'éducation de ce « fils de pute » l'occasion de se construire, aux yeux de la société patriarcale dans laquelle elle vit, une image de mère centrée autour de l'idée du sacrifice. Dans ce sens, elle représente ce que Barbara Walter appelle les « belles-mères », ces femmes qui s'occupent des enfants des autres et

les prennent en charge comme si elles jouaient à être leur mère le temps d'un contrat, avec d'autant plus de "mérite" qu'elles ne sont pas les mères. S'occuper des enfants des autres, c'est renvoyer à la société l'image du dévouement, c'est s'approprier un désir d'enfant en "spéculant sur l'échec" des parents qui ne sont pas en mesure de s'occuper de leur enfant. Alors vis-à-vis de la société, celle qui prend en charge les enfants dont elle n'est pas mère a toujours le beau rôle : si l'enfant "réussit", elle en aura le mérite, s'il ne "réussit" pas, c'est qu'il était trop marqué par sa famille. (Walter, 2004 : 63)

Dans ce contexte, le prestige que confère l'éducation de l'enfant revient donc à Marie-Thérèse, et le savoir qu'elle lui transmet s'acquiert au prix d'un excès d'autorité. Marie-Thérèse devient sa marâtre, « son *dictateur*. » (DN : 148)

Pour Milo, Marie-Thérèse est doublement fautive, dévalorisée sur deux plans. En plus de représenter la belle-mère qui s'oppose à la mère dans la dimension affective, elle s'inscrit contre le père dans la dimension intellectuelle. La culture qu'elle désire donner à Milo tient de l'ordre des valeurs et de la morale catholiques, alors que Neil, son grand-père, essaie d'initier Milo au politique et à la littérature. Les deux ont des vues opposées :

Pis arrête d'apprendre à Milo à blasphémer, faut donner l'exemple! J'veux pas qu'tu lui bourres le crâne avec tes athées d'écrivains. Tu l'as fait avec mes frères, résultat c'est tous des incapab', des pelleteux d'nuages. M'entends-tu, Milo? C'est pas un métier, la littérature, c'est des bulles. Rien qu'des bulles! (DN p.145)

L'opposition entre féminin, concret, et masculin, abstrait, se dessine donc même si les figures parentales contribuent à la transmission de la culture. Confronté à deux figures qui

se construisent en opposition l'une à l'autre, Milo doit choisir. Par son métier de scénariste et sa bisexualité, Milo intègre le monde de l'art et l'ouverture du grand-père, mais non la morale religieuse stricte que lui proposait Marie-Thérèse. Il rejette doublement la mère. Il renie tant la femme qu'elle est, en refusant d'aller la voir alors qu'elle est mourante, que l'héritage culturel qu'elle incarne, en n'intégrant son histoire qu'en partie dans le récit des origines qu'il reconstitue.

Les figures maternelles présentées dans *Danse noire* relèvent des archétypes se situant d'un extrême à l'autre d'un spectre. Entre la mère biologique absente et fantasmée par l'enfant, la fée marraine²³, et la mère adoptive autoritaire et violente, la marâtre, bien peu de place est laissée à l'individualité de ces deux femmes. La maternité y est présentée avant tout comme sociale. Marie-Thérèse tente de se conformer à une culture et à des conventions et de les transmettre à son fils, mais elle échoue, par excès, et l'enfant se tourne vers la culture du père, figurée par le grand-père. Ce qui me semble nouveau dans le discours hustonien, dans ce roman, c'est l'idéalisation de la mère biologique au profit de la mère adoptive, Awinita conservant son image de fée malgré son absence et son rejet de la maternité.

Les mères imparfaites et leur enfant

Les deux romans étudiés font état du caractère construit de la maternité, de « l'extrême variabilité [des] sentiments [de la mère], selon sa culture, ses ambitions ou ses frustrations. » (Badinter, 2010 : 302) La maternité se refuse ou s'accepte, s'apprend par

²³ Je suis consciente que par cette image j'impose un référent colonial à la culture autochtone, à l'intérieur de laquelle elle n'existe pas. J'utilise ici la typologie de Walter (2004).

l'intégration ou le refus de modèles familiaux et sociaux, « [t]out dépend de la mère, de son histoire et de l'Histoire. » (Badinter, 2010 : 302) Mais toujours la maternité est difficile à assumer et source d'insatisfaction pour certaines parce qu'elle est pétrie de contradictions. Le portrait qui est dressé, toutefois, émane du point de vue de l'enfant, qui met en évidence les imperfections de la mère et les souffrances qui en résultent.

Tant qu'elle est absente, la mère peut être l'objet de fantasmes de la part de l'enfant, même si c'est l'absence de la mère qui, parmi tout ce qui lui est reproché, est la plus souffrante pour lui. Il se construit alors une figure maternelle idéale empreinte de caractères féminins traditionnels. Une fois confronté à la réalité, cet idéal déçoit l'enfant. Il ne semble pas pouvoir accepter les défauts, les envies et les sentiments de sa mère. Lorsqu'elle habite enfin avec Erra, Sadie remarque encore son absence, non pas physique mais psychologique. Milo conserve jusqu'à l'âge adulte la figure d'Awinita qu'il s'est imaginée, mais lorsqu'il la « rencontre » à travers la lettre qu'elle a écrite à Declan, il décide de ne pas se rendre chez elle, se persuadant qu'elle est devenue « obèse et alcoolique » (DN : 305), donc bien loin de la fée qu'il s'était créée. Au contraire, si la mère est présente, elle devient la dictatrice ou l'esclave de son fils. Bref, les mères étudiées commettent les « crimes du vide (absence, indifférence) et [les] crimes du trop-plein (abus d'autorité, violence physique, inceste) » observés par Lori Saint-Martin chez les figures paternelles (2010 : 74). Dans les romans étudiés, ces « crimes », traditionnellement imputables au père, sont transférés à la mère, qui apparaît comme le parent marquant négativement son enfant. Chose certaine, chez Huston, les mères sont condamnées par leur enfant – plutôt que justifiées de leurs excès par la culture patriarcale.

La faute de la mère

Le principe de filiation et la narration par l'enfant, au cœur des deux romans, permettent de dégager l'influence des imperfections de la mère sur l'enfant. « Bien que la psychanalyse n'ait jamais affirmé que la mère était l'unique responsable de l'inconscient de son enfant, il n'en est pas moins vrai qu'elle est vite apparue [...] comme la cause immédiate, sinon première, de l'équilibre psychique de celui-ci. » (Badinter, 2010 : 247) Il ressort en effet que les malaises et travers des enfants sont causés par les imperfections des mères, mais aussi que les adultes qu'ils deviennent héritent souvent de ces mères imparfaites les défauts mêmes qu'ils ont critiqués. Sadie est absente et exigeante, reproduisant les comportements de ses deux modèles maternels. Randall veut fournir à Sol une figure maternelle à l'encontre de celle qu'il a eue, même si cela implique qu'il déserte sa parentalité, donc qu'il imite sa mère. Lorsqu'il n'intègre pas les comportements négatifs de sa mère, l'enfant la renie. Milo refuse l'héritage de Marie-Thérèse et décide de ne pas la visiter sur son lit de mort, même si elle l'a « endetté » (Walter) par son sacrifice. La culpabilité de la mère est soulignée par l'enfant, mais comme le soutient Lori Saint-Martin, « [a]ccuser la mère revient encore et toujours à dire combien elle compte, combien elle est la seule qui compte. » (Guarino, 2009 : 83)

Et le père?

Même si un renversement des attributs et des rôles traditionnellement dévolus au père et à la mère s'effectue, la dualité constituante de la parentalité traditionnelle, fondée sur la complémentarité, persiste entre les figures paternelle et maternelle houstoniennes. Les parents s'érigent parfois en figures opposées pour l'enfant. La famille est donc un lieu où

la différence des sexes est plus structurante. Les enfants tolèrent peu que la mère transgresse certains codes liés au rapport de sexes. Les mères qui n'assument pas leur fonction nourricière (Kristina, Sadie) ou celles qui s'arrogent le pouvoir de transmettre un savoir (Sadie, Marie-Thérèse) sont condamnées par leur enfant (Sadie, Randall, Milo), qui se tourne alors vers le père.

Le renouvellement de la figure maternelle se veut un appel à la présence du père, voire une convocation, mais au prix de la condamnation de la mère par l'enfant. Comment les pères répondent-ils à cet appel? Participent-ils eux aussi à la condamnation de la mère? C'est ce sur quoi nous nous pencherons dans le prochain chapitre.

CHAPITRE 2 : LES PERSONNAGES DE PERES, TOUJOURS ASSOCIES A LA CULTURE

En exposant la difficile conciliation entre la maternité et les élans professionnels et en montrant les imperfections des personnages de mères, Huston fait surgir la subjectivité de la mère (Guarino, 2009), mais comme *Lignes de faille* et *Danse noire* adoptent résolument le point de vue de l'enfant, les défaillances de la mère, porteuses de souffrances chez l'enfant, en font plutôt des figures négatives. Selon Marie-Claude Gélinas c'est également le cas des « figures paternelles[,] toutes exposées négativement » dans *Instruments des ténèbres* et *L'empreinte de l'ange* (Gélinas, 2004 : 31). Ces romans ne mettent toutefois pas en scène un réel surgissement de la subjectivité paternelle, le père occupant plutôt une fonction symbolique. Dans *La virevolte* (1994), en l'absence de la mère, le père finissait par investir le territoire des soins, ce dont de brefs passages nous informaient, sans que cela ne soit incarné dans leur quotidien réellement.

À l'égard de la figure paternelle, Badinter remarque par ailleurs que, souvent, « [l']importance accordée au père symbolique est telle qu'on omet [...] d'évoquer concrètement le père en chair et en os. » (Badinter, 2010 : 264) Les personnages de pères étudiés ici traversent plusieurs époques et illustrent bien l'investissement progressif du corps du père dans les soins et l'affection donnés à l'enfant, au point où certains pères peinent à concilier la création et la paternité.

À l'instar de la mère, le père n'assume aucune charge narrative en tant que père dans les deux romans à l'étude. Sa subjectivité, sa légitimation ou sa condamnation passent par la perspective de l'enfant, qui semble toutefois moins critique à l'endroit du père que de la mère.

***Lignes de faille* : des figures paternelles positives qui évoluent**

Dans *Lignes de faille*, les défaillances des mères, telles qu'elles sont soulignées par leur propre enfant, oscillent entre « crimes du vide » et « crimes du trop-plein » (Saint-Martin). Si plusieurs modèles maternels sont mis en récit, tous conduisent à la condamnation de la mère par l'enfant, ce qui n'empêche pas ce dernier d'intégrer les comportements maternels mêmes qui l'ont fait souffrir. Le roman présente aussi plusieurs modèles paternels, affectueux et nourriciers, absents ou autoritaires. Or, quels qu'ils soient, ces personnages de père demeurent des figures positives qui lèguent à l'enfant un savoir ou une culture qui marquera l'adulte qu'il deviendra.

Le grand-père de Kristina, incarnation du savoir

Kristina est une enfant volée qui, après un séjour dans un Lebensborn dont elle ne garde que des souvenirs flous, est adoptée par une famille allemande puis, à la suite de la partition de l'Allemagne, par une famille canadienne. Cette trajectoire met d'emblée en évidence le caractère social de la parentalité. Si ses mères adoptives ont peu d'impact sur l'adulte qu'elle devient, ce n'est pas le cas de son premier grand-père adoptif, Kurt.

Kurt laisse les domaines de l'affection et des soins à la mère pour occuper pleinement le territoire du savoir. En tant que grand-père, adoptif de surcroît, il n'entretient aucun lien de filiation biologique direct avec elle. Il assume quand même les deux autres « grandes fonctions [paternelles] traditionnelles », soit, selon Knibiehler, « l'éducation et la transmission du patrimoine. » (Saint-Martin, 2010 : 29) « [S]a tête est pleine de savoir parce qu'il est allé à l'université dans sa jeunesse » (LDF : 377), et il en fait bénéficier sa petite-fille. Il lui apprend que les ongles sont des cellules mortes, que les larmes servent à

nettoyer les yeux et que la sueur rafraîchit le corps. Le corps demeure donc un objet de discours dont il explique le fonctionnement à l'enfant, malgré que son propre corps ne soit pas investi dans la paternité. Il incarne plutôt l'esprit, la transcendance, et par conséquent c'est à lui que Kristina pose ses questions sur Dieu et sur la vie (LDF : 391). Il tente aussi de transmettre à Kristina son patrimoine allemand, l'initiant aux beautés de la porcelaine et de l'architecture de la ville de Dresde, sa ville natale.

En soi, cette représentation traditionnelle des rôles paternels n'étonne pas, puisque l'histoire se déroule dans le temps historique de 1944-1945, soit avant les révolutions féministes qui ont permis le renouvellement des identités parentales. Pour les autrices féministes de la deuxième vague, la récupération d'une telle figure paternelle servait la critique du « patriarcat et de ses multiples incarnations. » (Saint-Martin, 2010 : 78). Or ici, loin de susciter la révolte de la fille, la répartition traditionnelle des rôles parentaux crée un environnement apaisant pour la jeune Kristina qui « n'aime rien au monde autant que d'être lovée sur les genoux de [sa] mère, le pouce gauche dans la bouche, le pouce droit frottant [s]on grain de beauté, à écouter [son] grand-père raconter une histoire à toute la famille. » (LDF : 379) La complémentarité traditionnelle des rôles est ici présentée comme réconfortante pour l'enfant de six ans qui vit dans une société guerrière et patriarcale. La mère lui prodigue des soins, mais ceux-ci ne concernent que les besoins immédiats et ne laissent aucune empreinte dans le temps. Le patrimoine culturel transmis ne vient que du père, car la petite n'incorpore que les savoirs de son grand-père.

En plus des connaissances qu'il transmet à Kristina, Kurt lui enseigne le chant : « Grand-père m'apprend à chanter en harmonie pour que les cantiques de Noël soient encore plus merveilleux que d'habitude, il dit que j'ai la plus belle voix de la famille et je

crois qu'il me préfère à Greta à cause de ça. » (LDF : 377) Quand elle apprend qu'elle a été volée à sa famille²⁴ et adoptée, elle marque son refus de l'héritage allemand en choisissant de « chanter sans paroles » (LDF : 444), sans cependant entretenir de charge contre son grand-père. Juste avant son départ, elle « chante la chanson sur les edelweiss, pour remercier grand-père de tout ce qu'il [lui] a appris dans cette maison. » (LDF : 468) Elle ne refuse pas complètement le legs personnel de son grand-père; au contraire, elle l'intègre en partie à son art, puisque les harmonies vocales qu'il lui a apprises contribuent à l'originalité de l'œuvre musicale qu'elle crée une fois adulte.

Peter et la transmission de la culture

Sadie souffre des défaillances de ses deux figures maternelles, soit les absences répétées de sa mère et la froideur de sa grand-mère. L'absence continue d'une figure paternelle au cours de ses six premières années engendre aussi de la souffrance, mais celle-ci s'exprime à travers un sentiment de culpabilité. Elle croit que son corps féminin, marqué par une tache de naissance qu'elle associe à l'imperfection et à la faute, a repoussé son père, Mortimer, qui selon elle « s'est dit "Berk, c'est écœurant, ce n'est pas ma fille à moi, ça" et, tournant les talons, il est sorti à tout jamais de la vie de [s]a mère. » (LDF : 261) Elle cherche un père chez son grand-père, mais celui-ci est tellement distant et absent qu'elle « le connai[t] à peine » (LDF : 260). Bref, l'enfant veut « [ê]tre vu et accepté au sens fort par son père » (Saint-Martin, 2010 : 93), mais ses pères le lui refusent.

Si l'on se pose la question de la légitimité du titre de père, on constate que c'est la femme qui, finalement, décide toujours du moyen de l'octroyer. En effet, elle ne donne à l'homme la possibilité de se penser comme père que [...] lorsqu'elle accepte de partager l'enfant [...] avec lui. (Walter, 2004 : 97)

²⁴ À ce moment du récit, elle croit provenir d'une famille polonaise, mais elle apprend plus tard qu'elle est Ukrainienne.

Kristina donne ainsi un père à Sadie par son mariage avec Peter²⁵ et par le fait qu'elle accepte de former avec lui une nouvelle famille, mais la réelle légitimité paternelle exige également la performance du rôle de père par Peter. « [Le père] doit s'investir et se poser comme tel... ce à quoi il ne pourra finalement parvenir que par la "reconnaissance" de l'enfant – et ceci dans les deux sens du terme : quand l'enfant le reconnaîtra comme son père et que lui le reconnaîtra comme sien. » (Walter, 2004 : 99)

La reconnaissance sociale de l'enfant passe traditionnellement par la transmission du nom du père, qui « demeure le relais de la filiation nominale. » (Badinter, 2010 : 263). Si Peter transmet son nom à Sadie, cela relève « du théâtre » : à ses yeux, Sadie jouera « le rôle de Sadie Silbermann. » (LDF : 340) Au-delà du patronyme, dont la transmission est vue comme un passage obligé, Peter cherche alors à redonner du sens au prénom de Sadie. Alors que son prénom lui avait toujours parlé de « tristesse et de sadisme », Peter lui apprend que « Sadie est un bon nom juif. Ça veut dire "princesse" en hébreu. » (LDF : 340) « Rebaptisant » sa fille, le père lui confère du même souffle un statut, celui de la princesse, l'inscrivant dans un ordre féminin traditionnel. Peter reconnaît Sadie comme sa fille en lui donnant son nom, mais, pour l'enfant, c'est surtout la culture qu'il lui permet d'intégrer qui a une valeur symbolique importante dans son identité. Sadie veut intégrer la culture du père, d'autant plus qu'il n'a pas qu'un statut symbolique, il assume aussi les rôles et tâches de la paternité.

Peter s'investit dans la paternité d'abord par le jeu. Comme Kristina, il offre à Sadie un modèle opposé à celui de sa grand-mère stricte et autoritaire et c'est ce contraste qui

²⁵ Notons au passage la parenté entre le prénom Peter et *Pater*, le père au sens social (Héritier). Peter est en effet le modèle de *Pater*, celui qui n'a pas engendré mais qui, aux yeux de l'enfant et de la société, joue le rôle du père.

amène Sadie à s'attacher à lui. Peter crée des moments de connivence, et surtout des traditions ludiques avec Sadie :

Il invente un jeu qui s'appelle la galipalette : d'abord il m'attrape par les mains, je fais quelques petits sauts sur place puis un grand saut pour mettre mes jambes autour de sa taille, je me laisse tomber en arrière jusqu'à ce que mes cheveux balayent le sol, j'amène mes jambes sur le devant pour former un V ouvert sur sa poitrine, il me tire vers le haut jusqu'à ce que je puisse nouer les jambes autour de son cou (LDF : 344)

Par le jeu, le corps de Peter se trouve investi dans la paternité et ces contacts physiques entre le père et l'enfant contribuent à sa légitimation par Sadie : « quand je suis fatiguée *papa* me hisse par-dessus sa tête et m'installe sur ses épaules. C'est génial de voir le monde de cette hauteur et aussi de sentir ses cheveux entre mes cuisses et ses mains sur mes chevilles. » (LDF : 345, je souligne) Il s'occupe aussi des soins du corps de l'enfant. Alors que Kristina n'accorde que peu d'importance à la nourriture, Peter prend en charge l'alimentation de Sadie et grâce à lui, elle n'associe plus la nourriture aux interdictions, comme c'était le cas avec sa grand-mère, mais au plaisir. « Ça devient une tradition entre [eux] de [...] prendre le petit déjeuner chez Katz. [Il lui] laisse goûter à tout ce [qu'elle] veu[t] et [elle] veu[t] goûter de tout » (LDF : 349) Le père instaure ainsi un nouveau rapport à la nourriture. Comme mère, Sadie n'intègre toutefois ce comportement qu'en partie, car plus tard elle incarnera pour son fils les interdictions alimentaires, surtout celles liées à la nourriture casher. Donc, tout se passe comme si par sa relation avec Peter lui était transmise une identité culturelle plus qu'un modèle parental.

Peter est un être en chair et en os, que Sadie aime toucher, mais il représente aussi une figure d'initiation. Par la parole et les soins, il l'initie à la culture juive, que Sadie choisit d'intégrer parce que le père, donnant aussi de l'affection, est un symbole positif. Sadie s'attache tellement à son père qu'elle rompt les liens avec sa mère après l'avoir

surprise en train de le tromper avec Yanek, rachetant ainsi la trahison de sa mère aux yeux du père. Le legs culturel du père revêt une grande importance pour l'adulte qu'elle devient parce qu'il détermine sa (non-)relation avec sa mère, ainsi que sa vie professionnelle. Ses recherches sur les Lebensborn, en plus de prolonger la quête de l'origine de sa mère, font aussi état de sa culpabilité d'être, du moins le pense-t-elle, la descendante d'une famille nazie, comme si, même si Peter ne jouait plus le rôle de père au quotidien, elle devait se racheter auprès de la figure symbolique, ici les Juifs. C'est un peu ce qu'elle fait en épousant Aron.

Aron, le père nourricier

Aron représente ce que Michèle Ferrand appelle les « nouveaux pères », ceux qui, au début des années 1980, « tendent à devenir des "modèles de père", revendiquent leur part féminine et prétendent renoncer à certaines valeurs viriles. » (Ferrand, 2004b : 43) Ferrand note que « [c]ontrairement aux fantasmes un peu trop diffusés de certains psychanalystes (Naouri, 1985), le père ne se confond jamais avec la mère ; ce n'est pas parce qu'il fait éventuellement "la même chose" que la mère qu'il en absorbe les attributs. » (Ferrand dans Laufer et al., 2001 : 195) Dans le couple formé par Aron et Sadie, un renversement des rôles traditionnellement dévolus au père et à la mère s'opère, mais l'opposition entre les deux parents se maintient précisément par ce renversement.

Aron laisse à la mère certains domaines traditionnellement réservés au père, comme la transmission de la culture. Aron est juif, mais ne suit pas les enseignements et coutumes de la religion. Il cuisine du porc à son fils (LDF : 143) et « n'a pas plus envie de retourner vivre en Israël que dans une caverne » (LDF : 139). C'est plutôt Sadie qui, en épousant

Aron, s'est convertie au judaïsme afin de léguer cette culture, qui ne se transmet que par la mère, à son fils. « En échange, parce qu'il l'a laissée se convertir, [Aron] a eu le droit de choisir [le] nom » de leur fils Randall (LDF : 138), qui, pour Sadie, « n'est pas un nom pour un garçon juif » (LDF : 138). Ainsi, Aron reste attaché à la fonction nominale du père, mais aucune volonté de transmission d'un patrimoine n'est liée à cette fonction, plutôt détenue par Sadie. Ici, notons que même si c'est la mère qui assure la fonction de transmission culturelle, c'est la culture du père qu'elle souhaite relayer à son fils.

Aron déserte donc en partie la fonction symbolique paternelle pour s'investir pleinement dans la fonction nourricière. Il dispense soins et affection à son fils Randall. Il « fait bien la cuisine » (LDF : 142) et prend le temps de jouer avec son fils, par exemple en instaurant des traditions comme celle de jouer au base-ball à Central Park (LDF : 134). Étant donné qu'« il travaille à la maison parce que son métier c'est d'être dramaturge » (LDF : 142), il est présent au quotidien. Assumant la narration, Randall souligne combien il aime la présence et surtout le contact physique avec son père : « J'aime beaucoup tenir la main de p'pa quand on traverse la rue » (LDF : 155). À tous ces égards, Aron représente bien le « nouveau père », mais il semble que le renouvellement de son identité de père et la prise en charge de fonctions traditionnellement maternelles se fassent pour pallier l'absence de Sadie. Randall lui-même constate qu'il a « toujours passé plus de temps avec [s]on père qu'avec [s]a mère, ce qui n'est pas courant. » (LDF : 142) Bref « tout se passe comme si le père ne pouvait se montrer tendre qu'en l'absence de la mère. » (Saint-Martin, 2010 : 240)

Prenant en charge la fonction nourricière, Aron semble du côté du corps plutôt que de celui de l'esprit. Au cœur des soins et de l'affection qu'il donne à son fils, son corps est

décrit par Randall. Celui-ci remarque qu'« avec sa chair blanche et flasque et ses cheveux plaqués sur sa calvitie il est moins beau que d'autres papas plus jeunes et sveltes et bronzés, mais [il s']en fiche parce que c'est le meilleur papa du monde. » (LDF : 155-156) Si le corps des mères est idéalisé par les enfants²⁶, les défauts du corps d'Aron ne dérangent pas Randall; ils ne semblent pas entrer en contradiction avec la masculinité, qui reste liée à la paternité pour Randall.

La paternité entre toutefois en contradiction avec la création pour Aron. Dramaturge, il n'arrive pas à écrire, du moins pas de pièce achevée. Même le carnet destiné à recevoir ses idées pour des pièces de théâtre est mis au service du fils : « Enfin p'pa se rend compte que ça ne va pas, alors il sort son carnet d'écriture et on se met à jouer au pendu et au morpion. » (LDF : 203) Le soin à l'enfant prend le pas sur la création, mais Aron ne souffre pas de ce choix, ou plutôt le récit ne met pas en évidence de souffrance liée à cette dualité, car l'enfant narrateur ne la perçoit pas. Il demeure toutefois que *parentalité* (pas seulement maternité) et création se conjuguent difficilement.

Dans son rapport avec le *mind-body problem*, le personnage d'Aron est construit en opposition avec celui de Sadie. Il choisit le corps (la nourriture, les marques d'affection) et l'enfant (sphère privée); elle choisit la culture (l'Histoire, le judaïsme) et la carrière (sphère publique)²⁷. Aron s'approprie plusieurs attributs féminins, comme la souplesse, l'intuition et la tendresse, à la source de la nouvelle figure paternelle qu'il incarne, mais comme Sadie incorpore plusieurs traits masculins, l'opposition demeure. En ce qui concerne la

²⁶ Kristina, avec ses yeux bleus, irradie de charme selon Sadie (LDF :290); Sadie est « bien roulée » selon Randall (LDF : 149); Sol prie pour que sa mère demeure toujours jeune et belle (LDF : 117). Partant, les enfants exècrent les défauts des corps des mères : Sadie a en horreur la tache de naissance que sa mère et elle portent (LDF : 260, 261 281); Sol est dégoûté par l'odeur de vieillesse de Kristina (LDF : 48). Bref, pour les enfants ici mis en scène, le corps de la mère doit impérativement être beau.

²⁷ À l'instar de la dynamique observée dans *La virevolte* (1994).

nourriture, « elle aimerait [...] respecter les règles de la cuisine casher alors [qu'il] préfère inventer ses propres règles. » (LDF : 143) Pour Randall, Aron fait figure de « Tweedle-Dum parce que c'est tout à fait son genre, rondouillet et rigolo », alors que Sadie représente plutôt la « Reine de Cœur, [...] qui donne des ordres, parle d'une voix sans réplique et hurle à tout bout de champ "Qu'on lui coupe la tête!" » (LDF : 137) Ainsi, même si les rôles et attributs des père et mère sont non conventionnels et même s'il s'agit d'un renversement, les parents sont construits en regard d'une logique d'opposition qui crée une connivence entre le père et le fils. Randall se tourne vers son père. Aron incarne le masculin dans leur « serment de potes » (LDF : 143), et ce malgré ses traits féminins.

De fait, les attributs féminins qu'Aron incorpore à son identité de père sont justement ceux que les « nouveaux pères » ont massivement intégrés, c'est-à-dire la souplesse et le jeu. Ces caractères, aussi assimilables à l'enfance, plaisent évidemment à Randall et contribuent à la complicité qui se crée entre le père et le fils :

M'man me manque quand elle part en voyage mais en même temps c'est chouette parce qu'avec p'pa on fait plein de trucs qu'elle n'aimerait pas, et selon notre « serment de potes », comme dit p'pa, on les garde pour nous. Par exemple on peut prendre une douche quand ça nous chante, se coucher à n'importe quelle heure, regarder la télé en mangeant, boire du Coca et relever nos repas avec du ketchup (LDF : 143)

André Rauch remarque que dans la fiction, « l'indépendance et le pouvoir acquis par les femmes remplaceraient les hommes dans leur état infantile ; on leur dénierait la compétence familiale et l'autorité de l'âge mûr. » (Rauch, 2004 : 233) Si ce retour à l'état infantile rapproche père et fils, c'est aussi parce que, du point de vue de l'enfant, Aron n'est pas dépourvu de compétence parentale. Cela dit, il délaisse les jeux de l'autorité liés à l'ordre. Loin de le dévaluer comme parent aux yeux de l'enfant, cette loi que le père ne symbolise pas développe la connivence père-fils. C'est ce qui permettra à Randall devenu adulte de

parler de lui comme de son « père bien-aimé » (LDF : 20) La relation entre Randall et Aron, tout comme celle entre Sadie et Peter, marquera d'ailleurs négativement sa relation avec sa mère. Si Sadie repousse sa mère à cause de ce qu'elle considère comme une trahison de Kristina envers Peter; Randall s'éloigne de Sadie parce qu'il lui attribue la responsabilité du suicide d'Aron.

Randall ou l'absence indifférente

Alors qu'Aron participe à un mouvement de reconfiguration de la paternité, son fils Randall, une fois marié à Tess et père de Sol, se trouve plutôt dans un contexte où, avec la contraception de plus en plus accessible et les avancées de la procréation assistée, « [l]es clauses de la paternité sont à redéfinir : à un moment de l'histoire où [l]es avis [du père], voire sa présence, ont perdu leur justification, un père ne semble plus vraiment indispensable à la conception et à l'éducation d'un enfant. » (Rauch, 2004: 234) Exclu de presque tous les domaines de la parentalité, Randall est perçu par son fils Sol comme « le gagne-pain de la famille et l'homme à tout faire de la maison » (LDF : 38). Pour Randall, la reconfiguration de la paternité passe donc par un retour à une parentalité traditionnelle, qui pose la mère comme seul parent valable, ce qui exclut le père et le confine à une masculinité normative

La mainmise de Tess sur toutes les fonctions parentales entraîne l'exclusion de Randall de la cellule familiale et son incompétence comme parent. Il devient une figure éloignée, quasi incapable de s'occuper de son fils. Pour Sol, lorsque son père reste seul avec lui à la maison, c'est pour le « garder » (LDF : 83). Cette incompétence, soulignée par le fils lui-même, est expliquée par l'émergence d'une idéologie masculiniste, riposte

au féminisme, reposant sur le retour d'un ordre patriarcal. En effet, Randall fréquente un groupe d'hommes qui tentent aussi de se redéfinir « dans une époque où les femmes travaillent » (LDF : 25) tout en s'occupant des enfants et où ils sont devenus, selon les termes de Rauch, « une simple éventualité » (Rauch, 2004 : 234).

[C]hacun son tour ils s'assoient sur une sellette et se racontent leurs problèmes. Ensuite ils doivent suivre les conseils du groupe et s'ils désobéissent ils sont punis avec plein de pompes. Parfois tout le groupe part faire des choses viriles ensemble, comme randonner et dire des gros mots et dormir à la belle étoile et supporter des piqûres de moustiques parce que les hommes sont plus endurants que les femmes. (LDF : 25)

Randall performe des attributs masculins traditionnels, « virils », et il les transmet à son fils, qui, à l'exemple de son père, croit que « les hommes ne doivent pas pleurer en public » (LDF : 84).

Bref, Huston dénonce ici les effets sur la compétence parentale des pères d'un retour à une masculinité et une paternité traditionnelles dans la société américaine des années 2000. Si le père ne sait pas s'occuper de son enfant, c'est parce que les normes sociales, auxquelles se soumet aussi la mère, ne lui demandent pas de le faire. Cette identité traditionnelle, posant le féminin comme autre, l'éloigne de la sphère familiale, malgré qu'il ait été éduqué dans une famille où un renversement des rôles et attributs s'opérait. Son identité de père se construit donc en partie en opposition à celle de son père. Par exemple, il reprend la tradition du base-ball instaurée entre son père et lui, mais à la différence d'Aron, il ne joue pas avec son fils, délaissant la dimension affective du jeu à la mère :

Papa est loin d'être un athlète ou un sportif mais pendant l'été il joue au base-ball avec des voisins. Il prend ça très au sérieux parce que c'est une des choses qu'il partageait avec son père quand ils habitaient à Manhattan. [...] Pendant que papa joue au base-ball, maman joue à *Base*²⁸ avec moi. (LDF : 32)

²⁸ *Base*, sans *ball*, apparaît comme un jeu émasculé.

La paternité de Randall serait façonnée par la montée du masculinisme et de la nouvelle droite américaine qui imposerait un retour à un ordre familial traditionnel, donc en réaction aux traits de son propre modèle paternel.

Contrairement à son père, Randall « est absent du matin au soir parce qu’il met plus de deux heures pour faire la navette jusqu’à Santa Clara où il a un poste très exigeant pour programmer des ordinateurs. Il gagne un excellent salaire » (LDF : 23). Cette figure de « l’homme protecteur et pourvoyeur et figure d’autorité bienveillante mais lointaine » (Quéniart dans Saint-Martin, 2010 : 43) lui est imposée par le contexte dans lequel il évolue, mais elle s’avère aussi un legs de sa mère, qui l’a marqué par son absence. Par contre, si l’absence de Sadie faisait souffrir le jeune Randall, l’absence de Randall ne crée pas le même sentiment chez Sol. Au contraire, Sol s’en trouve soulagé, préférant de loin l’absence de son père à sa présence : « Papa débarque juste au moment où je finis mon dessert – mais j’ai l’impression qu’il n’est pas là pour de vrai, qu’il est transparent, ou que c’est son hologramme qui se matérialise à la clinique [...] je pousse un soupir de soulagement quand il se dématérialise. » (LDF : 78)

L’absence de Randall n’entraîne aucun sentiment négatif chez son fils, parce que Tess, elle aussi soumise à la même représentation traditionnelle de la parentalité, justifie dans son discours les comportements du père auprès de Sol, lui transmettant ainsi les valeurs néolibérales qui déchargent le père de ses responsabilités parentales :

[Q]uand il rentre du travail je dors déjà alors il ne me chante plus de chansons mais je sais qu’il m’aime toujours autant, c’est juste qu’il doit travailler énormément pour qu’on puisse garder un bon niveau de vie et rembourser l’hypothèque de notre maison à deux garages dans l’une des régions immobilières les plus cotées du pays. Maman dit que je peux en être fier. (LDF : 29)

Les deux parents consentent donc à la construction d'une famille dont les identités s'arriment à des conceptions traditionnelles, les rôles de père et mère s'opposant. Selon Ferrand, « le champ de la définition de la paternité s'élargit au fur et à mesure que le niveau scolaire des parents s'élève et que l'activité professionnelle de la mère se rapproche de celle du père » (Ferrand, 2004b : 38). Ici, tandis que Randall occupe un emploi enviable aux yeux de plusieurs, Tess demeure au foyer. La paternité de Randall serait donc encadrée par des valeurs conservatrices qui installent une dissymétrie professionnelle que la parentalité exacerbe.

Le contraste entre Kurt, le grand-père de Kristina, et Peter, le beau-père de Sadie, illustre la remise en question de la figure paternelle traditionnelle et l'intégration progressive du père dans plusieurs sphères de la parentalité autrefois attribuées à la seule mère, même si la transmission de la culture et du savoir est toujours entre les mains de ces deux personnages. La reconfiguration de la paternité semble suivre les révolutions féministes. La contradiction marquée entre Aron et Randall (entre une intégration du féminin dans la paternité et un retour vers une identité paternelle masculine canonique), met toutefois en lumière la difficile édification d'une nouvelle paternité, qui se construit en réponse à l'évolution de la maternité, père et mère s'élevant toujours en figures opposées.

Même s'ils relaient toujours le savoir et la culture, les pères s'avèrent aussi des êtres en chair et en os, du moins quand ils sont présents. Par contre, les enfants n'exigent pas de leur père la beauté, au contraire, dans un mouvement d'acceptation indulgent, ils détaillent davantage leurs « défauts » (les lunettes de Peter, la calvitie d'Aron, les chairs flasques du grand-père de Kristina).

Si les personnages de mères étudiées dans *Lignes de faille* apparaissent comme des figures généralement négatives, les pères, eux, sont indéniablement dessinés en figures positives ou, du moins, moins critiquées que les mères. Par sa présence qui compense l'absence de la mère, Aron reconforte son fils; par le savoir et la culture qu'ils lèguent à leur fille, le grand-père de Kristina et Peter marquent l'identité de l'adulte qu'elles deviennent. Le legs du père s'arrête néanmoins à la culture. Les enfants ne reconduisent pas les comportements parentaux de leur père dans leur propre parentalité; au contraire, ils reproduisent plutôt le modèle de leur mère, même s'ils l'ont condamnée. Bref, la convocation du père passe par l'édification de figures paternelles positives, mais les figures parentales se construisent toujours en opposition et dans cette polarisation, les mères se voient condamnées au bénéfice des pères.

***Danse noire* ou l'importance du père symbolique**

Contrairement aux personnages de mères, qui occupent la même période historique et ne viennent pas de la même lignée, les personnages de pères de *Danse noire* sont inscrits dans des périodes historiques différentes et entretiennent un lien filial. Neil évolue comme père dans le Québec des années 1920, puis comme grand-père dans celui des années 1960; son fils Declan vit sa paternité à distance, voire par procuration, au cours des années 1950 et son fils Milo adopte seul un fils à la fin des années 1990. Étant donné le lien filial qui les unit, il m'apparaît important de les étudier dans un ordre chronologique pour circonscrire l'influence d'un père sur l'autre telle qu'elle est suggérée par la narration.

Neil, le père face au *mind-body problem*

Comme père et comme grand-père, Neil vit deux paternités différentes, toutes deux marquées par la contradiction entre, d'une part, son désir d'écrire et de s'inscrire dans le temps et, d'autre part, les tâches triviales de la parentalité qui l'en empêchent.

Avant même de devenir père, Neil désire engendrer, non pas des enfants mais une grande œuvre littéraire qui ferait de lui le porte-parole de la nation irlandaise. D'emblée, la création, masculine, est posée par le personnage comme une sublimation de la procréation, féminine :

Le fruit de mon intelligence est sur le point d'exploser... Semence et sens! Les millions de mots dans ma tête grouillent et bouillonnent comme les millions de spermatozoïdes dans mes roustons. [...] Plus haut, plus grand et plus fort... faisant sentir dans mes poèmes et mes histoires la mâle poussée de mes reins... Oui, le livre sera mon attribut viril, et tous mes jaillissements féconds seront littéraires... (DN : 58, italiques dans le texte)

La volonté de s'inscrire dans le temps historique passe donc par la postérité d'une œuvre, qui ne verra d'ailleurs jamais le jour à cause de sa paternité. Son attachement à sa culture et ses velléités littéraires semblent l'exclure de la famille, qu'il a fondée pour répondre à une attente sociale bien plus que pour répondre à un réel désir d'enfants, ce désir revenant à la mère.

Déjà à la naissance de son premier fils, la symbiose mère-enfant lui apparaît comme une fatalité. Pour Neil, « [l]es hommes, c'est tous des Joseph [...] ». Toute naissance est une Nativité[.] Ça se passe rien qu'entre la mère et le bébé. [...] Joseph, c'est un cheveu sur la soupe. [...] Joseph n'a rien à voir là-dedans, et il le sait. » (DN : 246). Il ne déplore pas ici la perte d'une proximité physique avec son fils au profit de la mère. Il exprime surtout sa

crainte de voir la culture qu'il représente perdue dans la lignée métissée²⁹ qu'il engendre.

Aussi propose-t-il à sa femme Marie-Jeanne un clivage sexuel et culturel au sein de la lignée à venir :

Je ne veux pas que ma vie soit noyée ici! Je ne veux pas la voir s'effacer au profit de ta vie à toi... Alors je te demande, de ton côté, de faire UN SEUL PETIT PAS vers mon histoire à moi. [...] Laisse-moé les gars. [...] Faisons comme ça, fifty-fifty. Toi, tu gardes les filles, tu choisis leur nom, tu leur parles en français, tu les élèves comme des bonnes petites Canadiennes françaises catholiques... et moi je prends les gars : noms irlandais, langue anglaise, éducation laïque. [...] Sans ça, dit Neil en élevant la voix, si tout est anéanti de ce que je suis et de ce que j'ai fait, je ne vois pas comment je peux être un homme ici, sans même parler d'un écrivain. Tu comprends, Marie-Jeanne? Je ne peux pas réaliser une œuvre littéraire si je sens que je n'ai aucun héritier, aucun espoir de transmettre ma connaissance. (DN : 247)

Tant que les fils ne peuvent acquérir le savoir qu'il souhaite leur léguer, la paternité s'avère un frein à la création pour Neil : « À contempler ces vies nombreuses qu'il a engendrées tout en n'écrivant pas de livres (et il ne peut pas attribuer ceci à cela, car Tolstoï lui aussi avait douze enfants), Neil se sent légèrement nauséeux. » (DN : 333) Pourtant, Neil n'assume aucun des tâches matérielles qui peuvent entrer en contradiction avec la création. Il fait plutôt figure de père lointain, dont les enfants ne satisfont pas le désir de postérité. Marie-Jeanne et son père lui ont même construit un bureau, une *chambre à soi* où il peut se retirer et écrire. Mais la paternité, toute symbolique qu'elle soit, freine tout de même ses élans artistiques, entre autres parce que, pour Neil, elle se vit en exil, éloignée de la culture qu'il veut transmettre.

Huston fait ici vivre à un personnage masculin³⁰ le *mind-body problem*, qu'elle avait pointé comme féminin dans son *Journal de la création*. Le père souffrant de sa

²⁹ Neil est Irlandais et athée; Marie-Jeanne est Canadienne française et catholique. Ils se marient et ont leurs enfants au Québec.

³⁰ Comme elle l'a fait vivre à Aron dans *Lignes de faille*.

renonciation à son identité, à sa culture, et, surtout, à l'écriture à cause de sa paternité se rapproche de certains cas de figures féminins étudiés par Huston dans son essai. Cela dit, le père ici ne se fait jamais corps parce que le rôle qu'il doit jouer demeure, dans la société québécoise traditionnelle, symbolique. Si le renversement de paradigme n'est pas tout à fait symétrique, il laisse toutefois la place à une réelle subjectivité paternelle, le père s'exprimant sur sa paternité : « il vient d'apprendre qu'il sera bientôt père pour la treizième fois et grand-père pour la première [...], il sent *le grand âge décrépît* accroché à lui aussi *comme à la queue d'un chien*. Quand ma vie commencera-t-elle? » (DN : 332)

Neil échoue tant dans sa quête de transmission de la culture à ses fils que dans son projet d'écriture. Lorsqu'il apprend l'existence de son petit-fils Milo, il voit dans cet héritier biologique une deuxième chance de combler ce désir. Même si elle reste symbolique, la paternité de Neil n'en demeure donc pas moins liée au sang. Milo devient l'héritier de Neil³¹ parce qu'il est le fils de Declan : « Mais l'idée qu'un petit-fils à moi vivait à Montréal depuis tout ce temps et que je ne le savais pas... ça m'était insupportable. Il fallait que je le récupère. [...] Je n'allais pas le laisser chez les protestants! » (DN : 107) Son rapport à Milo reste toutefois lié au domaine du savoir et de la transmission de la culture, sans que cette posture n'inspire la révolte du fils. Au contraire, sur cette fonction symbolique repose une connivence réelle entre Milo et Neil, qui se parlent en anglais et discutent de leurs lectures ensemble, Neil laissant tout ce qui relève du domaine des soins quotidiens à sa fille Marie-Thérèse, la tante de Milo.

Selon Françoise Couchard, « se décharger sur [la mère] des soins des enfants permet au père de maintenir son prestige » (Saint-Martin, 2010 : 79-80). Si Marie-Thérèse

³¹ Neil prend des dispositions pour que Milo hérite de tous ses livres à sa mort.

est condamnée à la fois dans l'économie du récit et à la fois par Milo, Neil, lui, demeure le « merveilleux grand-père » (DN : 83) de Milo. Saint-Martin observe qu'« [i]l arrive que, devant une mère puissante, père et fille fassent bloc pour se protéger ou contrer son influence. Dans ce cas, le père sera idéalisé et la mère, rabaissée. » (Saint-Martin, 2010 : 314) Ici, c'est la complicité entre père et fils qui permet à l'enfant d'échapper à l'emprise de la figure maternelle pour intégrer l'univers symbolique du père.

Declan ou la difficile légitimation du père biologique

Milo idéalise son grand-père et assimile le savoir qu'il lui transmet, mais son père, Declan, le fils de Neil, lui, se pose plutôt, dans son identité paternelle à venir, en opposition à son père. Le simple fait de savoir qu'il aura un enfant lui permet de critiquer Neil et de se créer une identité paternelle, idéale et non concrétisée, contraire à celle de son père. Parce que Neil lui reproche d'avoir déçu ses attentes, de n'être devenu qu'un « paresseux », Declan affirme qu'il ne parlera « jamais à [s]on fils de même, ça c'est certain... » (DN 252) Contrairement à Neil, dont la paternité, davantage le fruit d'une pression sociale que d'un réel désir d'enfant, endigue les élans personnels et artistiques, Declan idéalise sa paternité à venir (même s'il ne l'a pas désirée) parce qu'il y voit une façon de s'extraire de la marginalité, ce qu'il promet à Awinita, la mère de l'enfant : « Maintenant que j'sais que j'vas être père, là, j'vas tourner la page, j'vas trouver une bonne job, tu vas voir. » (DN : 206) « Dès qu'not' bébé est né, j'vas tourner la page. » (DN : 249) Cette association de la paternité à la figure du pourvoyeur, ne se module toutefois qu'au futur, puisque Milo est donné en adoption dès sa naissance. Tout se passe comme si pour devenir un père différent

du sien et pour correspondre à l'idéal qu'il se fixe, il ne restait à Declan que l'engendrement.

En dehors de sa fonction de géniteur, Declan n'assume pas les différents rôles et tâches de la paternité. À la naissance de Milo, Awinita lui fait promettre de « répondre [aux] besoins physiques et affectifs et [de] payer [l']éducation » (DN : 346-347) de l'enfant. Declan estime qu'il a réussi à honorer son serment en demeurant une figure distante, ce qu'il justifie auprès de Milo lorsqu'il le rencontre pour la première fois, alors que Milo est adulte :

J'suis toujours resté en contac' avec l'agence... J'ai jamais perdu la trace des familles où y t'mettaient... Si j'entendais dire que tes parents d'accueil te battaient trop, je d'mandais qu'on t'mette ailleurs... Des inconnus qui battent mon fils, pas question! Ben non, ça va pas, ça! Fait que, tu vois, j'ai ben tenu la promesse que j'y ai faite, à ta mère... (DN : 303)

Ainsi, Declan vit sa paternité par procuration en déléguant la responsabilité de l'enfant aux différentes familles qui l'ont accueilli. L'engendrement et la fonction nominale du père lui suffisent. En appelant Milo son « fils » et en l'inscrivant dans sa filiation par la transmission de son nom, il se légitime lui-même : « Noirlac, Milo, fils de Noirlac Declan et de Johnson Awinita. C'est moi, Noirlac Declan. J'suis ton père, tu vois? » (DN : 300). Mais Milo ne voit pas les choses de la même façon. Il exclut en partie Declan du récit de ses origines, lui refusant ainsi le statut de père au profit de Neil puisqu'il entrelace, dans l'acte d'écriture, son point de vue à celui de Neil et d'Awinita seulement.

Milo, un regard du père sur sa paternité

La remise en question de la légitimité du père biologique au profit du père adoptif penche en faveur du caractère social de la paternité. Ayant souffert de l'absence de ses parents,

Milo n'accorde que peu de valeur à l'engendrement parce que, selon lui, « trop d'adultes avaient été des enfants non désirés, illégitimes ou orphelins, perdus ou abandonnés... Maintenant qu'ils pouvaient éviter de concevoir, ils ne savaient pas bien quoi penser de l'enfantement... » (DN : 296) Milo lui-même choisit plus tard d'adopter un orphelin brésilien noir, qui, par le seul fait d'être racisé, met en évidence le caractère culturel du lien filial. Dès qu'il voit le bébé abandonné, il se sent « convoqué [par ce] cœur humain à l'intérieur d'un bout de tissu déchiré et enroulé [et] une corde invisible [le] relie désormais [...] au minuscule bout de chou à la peau sombre » (DN : 17). Cela étant, malgré cet appel de la paternité, Milo n'assume jamais les tâches liées à la parentalité, et sa paternité demeure symbolique.

Tout comme Declan, Milo confie Eugenio à une famille et s'assure de son bien-être à distance, déléguant les soins et l'éducation de l'enfant. Milo se tient « au courant des bulletins scolaires d'Eugénio, envo[ie] de l'argent à sa mère d'accueil et quémand[e] en échange des photos de l'enfant » (DN : 321), mais il reste une figure lointaine qui ne s'investit pas dans le quotidien de son fils. Il voit plutôt dans la paternité l'occasion non pas de voir émerger l'Autre mais une prolongation de lui-même : « [s]a belle énergie sauvage baiss[e], mais [il] la vo[it] monter dans ton fils. La force que [s]es muscles perd[ent], les siens l'acqu[ièrent]. » (DN : 321-322) Même s'il reproduit en partie le modèle paternel de Declan, Milo reste une figure paternelle positive dans l'économie du roman. Le fait que ce soit son point de vue (par le biais de son amant, qui écrit son histoire), et non celui de son fils, joue probablement un rôle dans cette axiologie :

Eugénio est devenu ton fils, Astuto³². Qu'un bâtard irlando-québéco-cri ait pour fils un Afro-Brésilien, quoi de plus normal? Même si tu ne l'as pas adopté légalement, c'était ton enfant, et tu t'occupais mieux de lui que de toi-

³² Paul, le narrateur, utilise parfois le nom Astuto pour désigner Milo.

même. [...] C'est à la folie, le mot n'est pas trop fort, que tu aimais ce garçon. (DN : 321)

Neil, Declan et Milo, les trois personnages de pères de *Danse noire* illustrent que la paternité, pour être positive, doit être choisie. Parce que les normes sociales du Québec des années 1920 lui imposent la paternité, Neil souffre de ce qu'elle l'empêche de créer, alors que lorsqu'il adopte Milo, lorsqu'il choisit d'en faire son héritier, la paternité se place sous le règne de la joie. Milo refuse aussi d'engendrer et adopte un fils lorsqu'il en ressent le besoin urgent.

Ceci dit, la paternité actualisée par les pères demeure traditionnelle, liée à l'éducation et à la transmission de patrimoine. Neil et Milo ne s'investissent pas dans la fonction nourricière et laissent ces tâches à une mère de substitution. Leur prestige se voit même accentué par le rôle symbolique qu'ils conservent.

Dans *Lignes de faille*, les figures paternelles mettent en lumière l'évolution des tâches et des rôles du père, qui passe de la figure lointaine incarnant le savoir au père nourricier et affectueux. Ce n'est toutefois pas le cas de *Danse noire*, où les pères demeurent fonction symbolique, n'investissant pas le domaine des soins et se déchargeant de leurs responsabilités sur une figure maternelle de substitution. Mais peu importe leurs attributs et leur rôle, les pères semblent avoir un impact positif sur leur enfant, qui préfère le legs du père à celui de la mère.

L'édification de figures positives pour convoquer le père

Si, dans les deux romans, les enfants condamnent en général leur mère et héritent d'elle leurs défauts, dans les deux romans, le père s'avère une figure positive, qui réconforte

l'enfant ou lui lègue un savoir crucial dans la formation de l'adulte qu'il devient. Les figures parentales s'érigent en complémentarité voire en opposition, l'enfant est appelé à choisir un parent et invariablement, il se range du côté du père. Se noue ainsi souvent une réelle complicité entre père et enfant. Cette connivence, qu'elle se développe autour du jeu (Aron, Peter) ou de la transmission de la connaissance (le grand-père de Kristina, Neil), entraîne toutefois le discrédit de la mère, comme si pour réhabiliter le père, il fallait édifier des figures paternelles idéales et des figures maternelles défailiantes. Certains pères sont certes condamnés par leur enfant (Declan, Randall), mais les défauts des pères sont toujours montrés comme le fruit de conditions extérieures, et les enfants semblent de toute façon moins souffrir de l'insuffisance paternelle que maternelle, comme si l'exigence parentale s'appliquait davantage à la mère.

Des enfants moins exigeants envers le père

Les personnages d'enfants tolèrent peu que leur mère n'assume pas les fonctions maternelles traditionnelles comme prodiguer l'affection et les soins, ils souffrent de leur absence plus que de celle du père. Par contre, les personnages de père qui renversent les stéréotypes en préférant la fonction nourricière à la fonction symbolique, comme Aron, ne font pas l'objet des mêmes critiques de la part de leur enfant. Ils en tirent au contraire un prestige. Il en résulte qu'aux yeux des enfants, la transgression des codes encadrant les identités de genre et la parentalité ne peut provenir que du père. Cela dit, qu'il se conforme à la fonction patriarcale de transmission du savoir et de la culture (le grand-père de Kristina, Peter, Neil) ou qu'il investisse la sphère privée et la fonction nourricière (Peter, Aron), le

père ne fait jamais, dans ces deux œuvres houstoniennes, l'objet de la même condamnation que la mère.

La transmission du savoir et de la culture toujours au cœur de la paternité

Le renouvellement des figures paternelles, dans *Lignes de faille* et *Danse noire*, ne s'éloigne pas des fonctions d'éducation et de transmission du patrimoine et s'avère donc assez timide en regard de la pluralité des figures maternelles au cœur des deux romans. Les pères, même lorsqu'ils s'investissent dans les soins et l'affection, préservent leur fonction symbolique, qui est par ailleurs refusée à la mère. Si Sadie reçoit avec bonheur la culture de Peter, elle-même ne parvient pas à la transmettre à son fils. Même si Milo semble accueillir l'héritage autochtone d'Awinita, la transmission de cet héritage ne vient pas de la mère : c'est plutôt Milo lui-même qui se crée un héritage à partir de clichés sur la culture de sa mère, le véritable legs culturel lui venant de Neil. Dans les deux romans, les legs des pères apparaissent comme les plus importants. Kristina reçoit le chant de son grand-père; Sadie intègre une culture en congruence avec elle grâce à Peter; Milo apprend à apprécier la culture avec Neil. S'esquisse ainsi, dans le récit de la filiation de Huston, une conception valorisant plutôt la filiation patrilinéaire.

CHAPITRE 3 : LA FILIATION

Si les deux premiers chapitres se sont penchés sur le motif de la parentalité, examinant les rôles et tâches de chaque parent, ce chapitre s'intéresse à la l'inscription dans la filiation, aux positions de transmetteur et de légataire qu'occupent les membres de la lignée ainsi qu'à la nature, culturelle ou biologique, des héritages transmis d'une génération à l'autre.

Daniel Borrillo établit ainsi la distinction entre filiation et parentalité :

[l]a filiation renvoie à un statut alors que l'autorité parentale fait référence à une fonction. La filiation évoque quelque chose de statique, désignant une place, une position déterminée dans une lignée. La responsabilité parentale évoque plutôt quelque chose de dynamique; en fait, on parle d'exercice de l'autorité parentale. Ainsi, on peut être déchu de l'autorité parentale (mauvais traitements envers l'enfant, consommation de drogues ou d'alcool, défaut de soins, mise en danger de l'enfant) justement parce qu'il s'agit d'une fonction mais on ne peut pas être dépossédé d'une filiation établie. (dans Dorlin et Fassin, 2010 :121)

Selon Évelyne Ledoux-Beaugrand, les legs familiaux verticaux « impliquent un principe de continuité dictant à leurs légataires les voies à suivre. (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 24)

Dans les deux romans, malgré la généalogie inscrite d'emblée dans les pages de garde qui laissent croire que le principe de verticalité ordonnant les générations y structure la filiation et instaure un déterminisme familial, l'entrée dans la généalogie se fait par le dernier de la lignée, trait formel qui met en question le motif de la descendance pour lui substituer celui de l'ascendance, de l'origine. Les deux romans mettent en effet en scène la figure d'une héritière ou d'un héritier qui cherche à comprendre, à connaître ses origines, plus particulièrement celles de la mère.

***Lignes de faille* : la tache de naissance à l'origine de la lignée**

Dans *Lignes de faille*, l'arbre généalogique qui précède l'ouverture du récit (voir Annexe 1) souligne d'entrée de jeu la verticalité. Chaque enfant qui prend en charge le récit est lié aux trois autres par un lien filial, le premier étant l'enfant biologique du deuxième et ainsi de suite. Le roman se concentre sur une seule branche de la lignée, pour remonter la filiation jusqu'à Kristina, dernière narratrice et première de la lignée.

Rappelons que dans le roman, les mères s'avèrent défaillantes et donnent en héritage leurs défauts parentaux à leur enfant, qui les reproduit ensuite dans l'exercice de sa parentalité. Mais au-delà de ce legs, fruit d'un mimétisme, Kristina transmet aussi une tache de naissance³³ à tous ses descendants.

La métaphore d'un héritage historique universel

Avant d'apprendre qu'elle est adoptée, Kristina sait qu'un grain de beauté marque son corps, mais il ne représente rien de plus qu'une particularité physique, une « marque qui [la] rend différente de tout le monde [et qui la] fait chanter ». Quand elle le touche, elle peut « entrer dans [s]on âme et prendre toute la beauté qui s'y trouve, puis [s]'envoler comme un oiseau par [s]a propre bouche. » (LDF : 436) Tout comme sa voix, cette tache incarne sa singularité. À partir du moment où elle pense avoir été adoptée, ce qui était un attribut individuel devient toutefois le symbole du lien filial qui l'unit à sa famille biologique qu'elle croit être polonaise. Elle s' imagine alors une « matka³⁴ [qui la] reconnaîtra grâce à [s]on grain de beauté. » (LDF : 450) Son corps devient le lieu

³³ Les personnages utilisent tantôt « grain de beauté », tantôt « tache de naissance ». L'autrice traite indifféremment les deux expressions, la tache figurant comme symbole de la filiation.

³⁴ *Maman*, en polonais.

d'inscription d'un lien filial inconnu qu'elle scrute dès lors à la recherche des signes de son origine : « Pourquoi suis-je la seule de la famille à avoir le nez retroussé? Pourquoi le front de Greta³⁵ est-il plus haut que le mien? » (LDF : 414), « *Qui m'a donné mon grain de beauté?* » (LDF : 420) La marque de naissance s'avère donc le symbole de l'origine perdue, Kristina surinterprétant les signes de la filiation par le corps.

La provenance du grain de beauté ne lui étant jamais révélée, Kristina lui donne un nouveau sens dans une filiation, horizontale et symboliquement gémellaire, avec Janek³⁶. Au moment où Janek et elle se séparent, chacun étant adopté par une famille différente, Janek « embrasse [s]on grain de beauté » et lui dit : « Je suis avec toi... *ici* [...] Si tu touches ici, ou même si tu y penses, je suis là, je vibre en toi comme les cordes d'un luth, je joue avec toi quand tu chantes. [...] Et plus tard... je viens te trouver. Quand on est grandi. » (LDF : 482-483) Malgré cette filiation horizontale qu'elle substitue à ses origines inconnues, Kristina n'en fait pas moins figure de première d'une lignée verticale, qui marque le corps de ses descendants par la tache de naissance qu'elle leur transmet.

On l'a vu, Sadie ne peut accepter le mode de vie et les valeurs de sa mère, Kristina, et préfère intégrer l'univers symbolique du père. Elle voit le grain de beauté qui imprime de façon tangible l'héritage de sa mère sur son corps comme « une *preuve* de [s]a souillure [...], la marque de l'Ennemi qui a présidé à [s]a naissance » (LDF : 261, italique dans le texte) :

la mauvaiseté est cachée tout au fond de moi mais il y a un signe extérieur à savoir un horrible grain de beauté marron de la taille d'une pièce de cinq sous sur ma fesse gauche. Presque tout le monde en ignore l'existence mais moi je ne peux jamais l'oublier, c'est une tare (LDF : 260).

³⁵ Sa sœur adoptive.

³⁶ Janek a lui aussi été volé à sa famille et adopté par la même famille que Kristina.

Si elle refuse le legs symbolique de sa mère, elle répudie aussi son patrimoine génétique, que la tache représente. À 7 ans, elle se révolte aussi contre la filiation horizontale choisie par sa mère. Lorsqu'elle voit Kristina et Janek coucher ensemble après s'être retrouvés, elle se dit que sa mère est « *une femme mauvaise et une menteuse et [qu'elle a] hérité de toutes ses tares* » (LDF : 366, italiques dans le texte) puis, plus tard, elle coupe les ponts. Bref, Sadie surinterprète elle aussi la filiation par le corps à laquelle elle ne peut se soustraire et qui la détermine en partie, mais cette lecture de l'héritage biologique est l'effet des rapports intersubjectifs entre Sadie et Kristina, relation difficile s'il en est. Randall, le fils de Sadie, ayant un tout autre rapport avec sa grand-mère, le sens qu'il donne au grain de beauté diffère nécessairement.

Randall a « un lien spécial avec mamie Erra [Kristina] parce qu'[ils ont] tous les deux la même tache de naissance ronde et marron » (LDF : 152). Sa mère, Sadie, lui ayant caché son propre grain de beauté, peut-être pour masquer son appartenance à la lignée, Randall voit dans le sien une marque de sa filiation avec sa grand-mère seulement. Cette filiation génétique se voit renforcée par un autre legs, un ourson que Kristina possédait quand elle avait six ans³⁷ et qu'elle offre à Randall, l'inscrivant à la fois symboliquement et biologiquement dans sa lignée. Mais après avoir été témoin des atrocités de la guerre du Liban et des querelles de ses parents à propos des responsables des massacres de Sabra et Chatila, Randall éventre l'ourson et le jette à la poubelle (LDF : 240), matérialisant ainsi son refus de cette filiation marquée par la guerre. Malgré son geste, Randall ne peut se soustraire qu'en partie à l'héritage de Kristina, puisque la tache de naissance, elle, reste,

³⁷ Kristina reçoit l'ourson lors du réveillon de Noël de 1944. Il est en quelque sorte marqué, tout comme Kristina l'est physiquement par son grain de beauté, du sceau de la guerre.

comme une marque que l'Histoire imprime de façon indélébile sur les membres de cette lignée.

Sol, le fils de Randall et arrière-petit-fils de Kristina, refuse toute forme de filiation, à commencer par cette tache de naissance, « [s]on seul défaut[,] ce grain de beauté sur la tempe gauche. Grand comme une pièce de vingt-cinq cents, rond et en relief, marron et duveteux. Défaut minime, mais le corps est un temple et le moindre défaut doit être éliminé du temple de Solomon » (LDF : 33-34). Il récuse aussi la filiation par le social en ne reconnaissant aucune valeur aux héritages de ses parents. Il veut non seulement transcender les lois de la transmission biologique, mais également échapper au déterminisme familial. En ce sens, Sol fait figure de « héros initiateur d'une révolution », celui qui, selon Marthe Robert, « est toujours "sans attaches familiales, sans liens, sans entraves", qu'il soit orphelin de fait ou qu'il rompe délibérément les liens filiaux. » (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 24). Cela dit, la révolution qui serait annoncée par le fantasme d'autogénèse de Sol ne se concrétise pas. Dans l'économie du récit, il est plutôt puni pour avoir tenté de se soustraire à ses origines. Après l'opération qu'il subit pour enlever sa tache de naissance, « la cicatrice [...] sur [s]a tempe est beaucoup plus visible que le grain de beauté [qu'il avait] avant » (LDF : 93). Pour camoufler cette nouvelle marque, Sadie lui offre une kippa et, pour lui changer les idées lors de sa convalescence, elle amène toute la famille en Allemagne pour rencontrer Greta, la sœur adoptive de Kristina, comme si Sol devait payer sa révolte par un retour aux origines. Bref, comme le souligne Borrillo, l'enfant peut destituer ses parents de leur autorité, mais il ne peut rompre le lien filial qui l'unit à eux.

Kristina et ses héritiers traversent différents conflits mondiaux³⁸. Le grain de beauté qu'ils se transmettent illustre comment le corps constitue la « surface d'inscription des événements ». Dans cette perspective, la « généalogie, comme analyse de la provenance, est donc l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé d'histoire, et l'histoire ruinant le corps. » (Foucault, 2001 : 1011) Si le motif de la tache de naissance semble donner préséance à la filiation par le corps, il faut donc plutôt y voir une métaphore d'un héritage historique. Chaque membre de la lignée interprète aussi la symbolique du grain de beauté au prisme de l'intersubjectivité, le colorant de la relation qu'il entretient avec Kristina, à l'origine de la transmission de cette tache de naissance. Dans *Lignes de faille*, « l'individu [et l'héritage qu'il reçoit sont] ce que sont ses relations. » (Masseyef dans Dorlin et Fassin, 2010 : 149)

De l'importance de l'origine de la mère

Faisant la distinction entre le roman généalogique et le récit de la filiation, Laurent Demanze explique que

le récit de filiation prend ses distances avec le roman généalogique où se dévident les fils d'une filiation depuis un ancêtre jusqu'à sa descendance. À l'inverse, le récit de la filiation dit le travail inquiet de mémoire d'un héritier, qui remonte le cours du temps. Non pas dans l'ordre chronologique des générations, mais l'ordre herméneutique de la recherche des traces, et de la découverte des archives. (dans Clément et van Wesemael : 2008b : 315-316)

À la frontière entre le roman généalogique et le récit de la filiation, *Lignes de faille* met bien en récit une lignée de l'ancêtre jusqu'à ses descendants, mais prend la filiation à rebours. Cette structure constitue en quelque sorte un écho autoreprésentatif au travail de

³⁸ Chaque partie du roman est placée sous le signe d'une année, chacune étant rattachée à un conflit mondial qui, d'une certaine façon, est l'héritier de ceux qui le suivent dans l'ordre du récit : la guerre en Irak (2004), la guerre du Liban (1982), la Guerre froide (1962) et la Deuxième Guerre mondiale (1944-1945).

Sadie, l'héritière qui fouille les archives et questionne l'entourage de Kristina à la recherche de l'origine de sa mère. Sadie connaît le nom de son père biologique et a été initiée à la culture juive par son père adoptif, Peter, mais c'est sur l'origine de sa mère qu'elle concentre ses recherches, même si elle la condamne – ou peut-être précisément parce qu'elle la condamne – comme parent. Compétence parentale et filiation semblent dissociées, la mère ayant, peu importe son rôle et son statut, plus d'importance que le père dans la quête des origines de l'enfant, comme si retrouver le maillon supérieur de la chaîne permettrait de s'inscrire dans la lignée.

Kristina ne retrouve jamais ses parents biologiques. Aussi, plutôt que de déboucher sur la provenance, sa quête permet de « découvrir qu'à la racine de ce que nous connaissons et de ce que nous sommes il n'y a point la vérité et l'être, mais l'extériorité de l'accident. » (Foucault, 2001 : 1009) Si elle s'accommode bien, une fois adulte, de ce flou identitaire – en font preuve les nombreux noms qu'elle adopte tout au long du récit – Sadie, elle, devient obsédée par les origines de sa mère : « J'ai besoin de savoir qui étaient mes grands-parents! Si on leur a donné un petit Polonais pour remplacer leur fils mort, ils devaient être des nazis ou au moins dans les bonnes grâces des nazis, *j'ai besoin de savoir!* » (LDF : 161) Ainsi, c'est à une sorte de quête du pire que se livre Sadie, comme si elle cherchait à se punir elle-même.

La quête de l'origine vise donc à découvrir la provenance du bagage génétique de la mère, figuré par le grain de beauté, mais surtout à connaître son origine nationale, voire politique. Sadie croit être une descendante de nazis et elle assimile cet héritage culturel à un legs biologique, celui du « *sang nazi* » (LDF : 369) : « si ma mère est allemande ça veut dire que je suis à moitié allemande moi aussi » (LDF : 369) Pour racheter son origine nazie

présumée, elle rompt les liens avec sa mère, brisant cette filiation qu'elle pense mauvaise, et fait de la recherche sur « l'aryanisation [...] son métier [parce que] pour elle c'est *hier*; c'est *maintenant*; c'est *sa mère*. » (LDF : 92)

Le doute sur les origines de sa mère va jusqu'à teinter sa propre expérience de la maternité. Par peur de transmettre l'héritage nazi de sa mère, Sadie s'impose la voie du judaïsme léguée par son père afin d'inscrire son fils dans une filiation autre. Tout se passe comme si elle devait rompre avec Kristina et ce qu'elle représente pour expier la faute « originelle » de la mère, imprimée sur son corps et sur celui de ses descendants. La culture juive, qu'elle peut transmettre grâce à son mariage et à sa conversion, apparaît ainsi comme une tentative de camouflage de son origine présumée. Sadie offre par ailleurs la kippa de son fils Randall à Sol afin de camoufler ce qui reste de sa tache de naissance après une opération ratée, scellant ainsi son souhait de briser la filiation avec l'origine de la mère.

Bref, dans sa recherche de la provenance, Sadie se bute à plus de questions que de réponses, et ce doute maintenu sur l'origine l'amène à craindre d'être l'héritière d'un bagage qu'elle ne veut pas transmettre. Elle tente donc de briser cette filiation (celle de la mère) en s'inscrivant dans une autre (celle du père), mais paradoxalement, elle produit ainsi un nouveau déterminisme familial, même si c'est pour emprunter le chemin contraire à celui prescrit par ses origines nazies présumées.

Dans le roman, les membres de la lignée rejettent, d'une façon ou d'une autre, l'héritage de Kristina : Sadie se convertit au judaïsme, Randall éventre l'ourson donné par sa grand-mère et Sol subit une chirurgie pour enlever son grain de beauté, sans succès. Malgré ces tentatives de rompre avec leurs origines, la tache de naissance marquant leur corps rappelle que le principe de verticalité ordonne les générations.

La verticalité : et l'histoire se répète

Comme pour insister sur cet inéluctable, le roman s'articule autour des répétitions d'événements semblables qui jalonnent les histoires de chacun des narrateurs. Les enfants participent à un repas en famille (LDF : 49, 173, 290, 401); Randall et Sadie visitent un zoo (LDF : 241, 345); Sol et Randall prennent l'avion pour la première fois (LDF : 104, 203); Randall, Sadie et Kristina déménagent et doivent changer de pays (LDF : 203, 337, 471). En plus d'insister sur l'aspect rituel de la filiation, ces reduplications, en soulignant le quotidien des personnages qui se répète d'une génération à l'autre, instaurent un rapport au temps itératif.

Ce temps itératif semble aussi s'appliquer au temps historique, qui se voit répéter guerre après guerre. La destruction et les massacres des grandes guerres affectent les enfants et leurs parents dans chaque partie du roman, introduisant ou renforçant chez eux la peur de l'Autre. Après le bombardement de Dresde, en 1945, Kristina fait un rêve dans lequel « on a cloué des gens nus au fronton du théâtre, de l'opéra et du palais de justice » (LDF : 458). Son frère adoptif, Janek, la convainc que « [l]es Allemands sont des monstres », qu'ils « méritent de mourir » (LDF : 455) et Kristina intègre ce discours. Une fois devenue une chanteuse mondialement connue, Kristina refuse de retourner en Allemagne, qui reste « le seul pays d'Europe où elle n'a jamais donné de concert » (LDF : 100). En 1982, Randall voit dans le journal les images des massacres perpétrés dans les camps de réfugiés de Sabra et de Chatila, « des bras et des jambes et des têtes qui volent dans l'air, des centaines de corps morts des milliers de corps morts des enfants morts des chevaux morts des vieillards morts des monceaux de familles qui empestent. » (LDF : 236) Ces événements brisent sa relation avec Nouzha, une jeune Palestinienne dont il est

amoureux. Parce qu'il croit qu'elle lui a lancé le mauvais œil, qui serait la cause de l'accident de voiture que subit sa mère peu de temps après, Randall devient arabophobe et transmet son racisme à son fils. À leur tour, les actes de tortures commis en 2004 par les soldats américains dans la prison d'Abou Ghraïb fascinent Sol, qui regarde sur internet « [l]es mecs [...] empilés les uns sur les autres, [...] tous ces Arabes nus [tenus] en laisse [et accrochés] à l'électricité » et il se « moque d'eux en rigolant comme Lynndie England³⁹. » (LDF : 68-69)

Chaque membre de la lignée transmet donc, sciemment ou non, des rituels et des façons d'être à ses héritiers, mais la verticalité de la filiation, dans *Lignes de faille*, dépasse le simple individu, puisque chacun est soumis à l'Histoire, reconfiguré par elle. Cet enchevêtrement dans les répétitions entre l'individuel et l'historique n'est pas sans rappeler que « chacune de ces tragédies n'appartient pas en propre à une mémoire nationale particulière mais que toutes relèvent d'une mémoire internationale dont chacun est l'héritier » (Lepage, 2010 : 80), chacun s'avérant le légataire de ses ancêtres et des tragédies qui les ont marqués.

Danse noire : la culture au cœur du legs

Malgré l'importance du motif de l'adoption au cœur de *Danse noire*, c'est la filiation par le sang qui structure la lignée mise en récit, puisqu'un lien biologique unit Milo à Marie-Thérèse⁴⁰ et à Neil⁴¹, sa mère et son père adoptifs. Milo adoptant Eugénio, la lignée se

³⁹ Lynndie England a été condamnée à la prison pour les sévices qu'elle a fait subir aux prisonniers irakiens d'Abou Ghraïb.

⁴⁰ La sœur de son père, Declan.

⁴¹ Son grand-père paternel. Neil est le père de Declan et de Marie-Thérèse.

poursuivra donc en dehors de la transmission d'un bagage génétique⁴², mais Eugénio ne participe pratiquement pas au récit, plutôt concentré autour de la focalisation sur Neil, Awinita et Milo.

Contrairement à *Lignes de faille*, qui présente une seule branche de la lignée, *Danse noire* superpose les histoires de deux branches de la lignée, celle du père et celle de la mère, qui débouchent sur le récit de l'héritier, illustrant ainsi l'hétérogénéité inhérente à la filiation. Milo cumule en effet les héritages d'Awinita et de Neil.

Le rythme, un héritage culturel inné?

Le leitmotiv du *Ta, ta-da Da, ta, ta-da Da* rythmant le récit traduit l'inscription mémorielle du tambour autochtone transmis par Awinita à Milo. Tout culturel soit-il, cet héritage est pourtant pensé comme génétique par Milo : c'est « grâce au cœur de [s]a mère qui a versé dans [s]es oreilles les légendes de [s]es ancêtres alors [qu'il] vivai[t] en son sein, oui c'est par le sang [qu'il] connaî[t] ce battement-là » (DN 287). On l'a vu, Milo n'a jamais connu sa mère, et la figure maternelle qu'il se façonne demeure collée au fantasme de la matrice. L'image de la mère-corps imprègne son interprétation de l'origine du legs maternel, décrit comme « un vestige » (DN : 65), un « appel de cœur, [s]on appel de racines, le rythme de la voix de [s]a mère. » (DN : 15) À l'instar de la tache de naissance dans *Lignes de faille*, le battement, ici présenté comme inné, désigne la mère comme source d'un héritage auquel l'héritier ne peut se soustraire. La mère incarne donc la matrice originelle, Milo entendant dans le rythme du « cœur maternel qui est [son] cœur à [lui] [...] celui de la Terre » (DN : 169). La narration souligne par ailleurs l'aspect primitif du tambour, et ce, pas seulement

⁴² La narration insiste par ailleurs sur les différences physiques entre Milo et Eugénio : « une corde invisible relie désormais le scénariste gringo quasi quadra au minuscule bout de chou à la peau sombre » (DN : 17).

pour Milo : « Les Blancs ont toujours eu une peur bleue de ce rythme-là. C'est le rythme de leur propre corps, leurs propres désirs, qu'ils ont refoulés il y a des siècles pour devenir conquérants... » (DN : 164)

Ce legs maternel détermine le goût de Milo, une fois adulte, pour la capoeira⁴³, comme s'il avait littéralement ce rythme dans le sang : « Yeux grands ouverts, tu [Milo] t'abandonnes aux rythmes de la capoeira qui viennent irriguer ta chair. *Ta, ta-da Da, ta, ta-da Da, ta, ta-da Da...* Tu connais ce rythme d'avant, d'il y a longtemps, grâce au cœur de ta mère » (DN : 287). Si Milo surinvestit l'héritage maternel culturel qu'il interprète comme un legs biologique, c'est bien parce que l'image de la mère qu'il s'est construite reste assujettie à l'idée du corps maternel, témoignant de la forte prégnance, dans l'imaginaire, de l'association mère-corps-matière.

Les autres héritages maternels

Milo intègre des bribes de la culture d'Awinita, mais rappelons qu'il ne l'a jamais connue, pas plus qu'il n'a baigné dans la culture autochtone qu'elle représente à ses yeux. Éduqué par son grand-père, irlandais et athée, et par sa tante, canadienne-française et catholique, Milo a appris à l'école

mille choses sur les Britanniques, les Français et leurs descendants fiers, héroïques et capitalistes en Amérique du Nord... [Mais sur] les habitants originaux du Canada, par contre, rien que des bricoles folklo. Or, plus [il rencontre] d'Indiens, plus [il se met] en colère contre eux. Il [lui] semble que, dans toute l'Histoire humaine, aucun peuple n'a accepté aussi pleinement sa défaite. (DN : 230)

Si Milo considère que la passivité des peuples autochtones s'est construite à travers l'histoire coloniale, il ne l'intègre pas moins, sans lui-même avoir vécu cette histoire. Selon

⁴³ Lors d'un séjour au Brésil, Milo découvre cette discipline, à mi-chemin entre danse et art martial.

son amant Paul, il est « [t]oujours obéissant, [...] toujours prêt à composer avec ce que la vie choisira de lui offrir » (DN : 219-220) et « il supporte son sort avec patience » (DN : 225), alors que pour son épouse⁴⁴, Yolaine/Yolande⁴⁵, il est « ben trop passif! [Il n'a] aucune volonté à [lui] » (DN : 297). À certains moments, selon Paul, Milo se transforme même en « un putain de néant... en un néant *durable*, qui plus est! Dans ces moments-là, [...] [il cède] absolument à [s]on mal. [Rend] les armes. [Renonce] au langage, [retourne] à la survie animale. [...] Triomphe de l'inertie. » (DN : 269) Les traits qui sont prêtés à Milo semblent donc construits en miroir d'une culture qu'il n'a jamais connue, comme s'il considérait que ces traits lui avaient été transmis par le sang d'Awinita.

Le corps d'Awinita, lors de sa grossesse, a ainsi gravé chez son fils plusieurs traits de personnalité. Dans le ventre de sa mère, Milo est un « embryon junkie lové dans le ventre de [s]a mère junkie » puis un « fœtus junkie » (DN : 208). Ainsi, le fait qu'à 19 ans, il « s'injecte dans les toilettes hommes de la gare Voyageur » (DN : 260) est vu comme une fatalité. La désintoxication de Milo, « comme celle de [s]a mère vingt ans plus tôt, [lui] fait vivre l'enfer pendant un mois entier... » (DN : 263) La dépendance à la drogue est donc présentée comme un héritage de la mère, mais plus que tout, l'héroïne fait figure de substitut maternel, lui rappelant le contact perdu avec la douceur et la chaleur de la matrice : « La drogue *l'enveloppe* et lui *chante*, le *serre* doucement dans ses bras, lui donne la sublime sensation *liquide* fondante d'être *tenu*, *bercé* et *apaisé*, *consolé* et *rassuré*, *câliné* et *embrassé* pour des siècles et des siècles, amen. » (DN : 260, je souligne)

Le personnage de Milo concentre ainsi « les normes, les valeurs, les représentations symboliques et les savoir-faire spécifiques à un groupe culturel donné » (Masseyef dans

⁴⁴ Milo, après son mariage et son divorce avec Yolaine/Yolande, rencontre Paul, qui devient son amant.

⁴⁵ Le personnage est tantôt nommé Yolaine, tantôt Yolande.

Dorlin et Fassin, 2010 :157), surperformant ce qu'il imagine comme des héritages de sa mère. S'inscrivant dans la filiation maternelle, il devient l'« Indien au pied léger, fils de sa mère » (DN : 304). Malgré ces héritages d'Awinita, le geste de la transmission culturelle est refusé aux mères : c'est le fils qui la prend en charge, en configurant lui-même son identité au prisme de la figure maternelle qu'il a fantasmée, ou qui la refuse, en évinçant la culture que Marie-Thérèse tente de lui donner. La véritable transmission culturelle, volontaire, passe par le père, figuré ici par son grand-père Neil.

La culture comme voie à suivre imposée par le père

Dans sa jeunesse, avant de devenir père, Neil s'engage dans le mouvement indépendantiste irlandais et élabore un projet littéraire qui reflète son « *histoire bâtarde* », « *le manuscrit de [s]on premier livre de poèmes. Une forme nouvelle, révolutionnaire : joyeux mélange d'anglais et de gaélique* » (DN : 78) On l'a vu, la paternité l'empêche d'écrire; ses ambitions littéraires se voient détournées vers son fils, le père de Milo. Dès la naissance de Declan, il veut en faire son héritier « *spirituel* [,] l'héritier de [s]es livres. L'héritier de [s]es idées. L'héritier de [s]es rêves. » (DN : 309) Comme il échoue, il transfère à Milo son legs : « À ma mort, toute ma bibliothèque te reviendra à toi [Milo]... » (DN : 143) Alors que Declan rejette l'héritage littéraire de son père, Milo, lui, se fait le miroir de Neil. Aux yeux de ce dernier, son petit-fils apparaît comme

la réincarnation inespérée du jeune homme qu'il était jadis... Et, vu qu'au cours des années son propre chemin d'écriture s'est hérissé d'obstacles inattendus, son vœu le plus cher est d'ouvrir pour son petit-fils une voie qui le conduira tout droit à la gloire littéraire. (DN : 176)

Dans la filiation littéraire et symbolique qu'il lui propose, Neil impose des voies à suivre à Milo, qui reproduit les gestes des personnages littéraires auxquels l'initie son grand-père :

quand Milo se venge d'une trahison, Neil comprend tout de suite que « [l]es traîtres, il faut les punir. C'est comme ce que dit Polonius à son fils Laërte » (DN : 237). Milo accepte le chemin tracé par Neil, la narration soulignant, dans la réécriture de l'histoire de Milo, les parallèles avec l'histoire de Neil. Alors qu'est narrée son entrée à l'université, les pensées de Neil sont imbriquées au récit (DN : 265). Par ailleurs, les deux hommes épousent une comédienne. Si Neil et Marie-Jeanne ne concrétisent jamais leurs ambitions artistiques, la parentalité les confinant à leur rôle de père et de mère, Milo devient un scénariste célèbre et épouse « la meilleure actrice du Québec » (DN : 293). Milo, en s'inscrivant dans la filiation de Neil, en devient le miroir et le prolongement.

Les héritages métissés

Milo intègre donc le double legs d'Awinita et de Neil. Dans la voie de l'écriture qu'il emprunte par son métier de scénariste, il mélange des bribes de la culture autochtone de la figure maternelle aux classiques littéraires anglo-saxons auxquels l'a initié la figure paternelle. Son succès comme scénariste lui vient de ce métissage, puisqu'« il a trouvé un compromis idéal entre la tradition ultralittéraire de Neil et celle, orale, d'Awinita : *écrire l'oralité*. » (DN : 292)

Le fait que Milo incorpore les héritages culturels de ses deux figures parentales illustre ce que soutient Borrillo, à savoir que la « filiation apparaît d'abord [...] comme un élément permettant de définir l'appartenance à la nation et ensuite l'appartenance à la famille. » (dans Dorlin et Fassin, 2010 : 122) Milo se compose une identité dans laquelle les origines nationales de Neil et d'Awinita tiennent lieu de fondement :

Sur la colline au-dessus de lui surgit une façade d'église vert pomme et, en raison de cette couleur verte, il pense encore à l'Irlande, pays où il n'a jamais

mis les pieds. *Ta, ta-da Da, Ta, ta-da Da, Ta, ta-da Da...* Il voit des blocs de béton déglingués à deux ou trois étages, aux murs lépreux peints en couleur pastel et striés de graffitis ; leurs toits en tôle ondulée lui rappellent à nouveau la réserve, qu'il ne connaît pas non plus. (DN : 16)

La filiation semble donc intimement liée à la nation, inscrite dans le profil du personnage, mais ici, elle débouche sur le métissage que l'héritier se fabrique à partir des récits – et des métarécits – puisqu'il n'a pas baigné dans ces cultures de façon directe.

Ces héritages sont donc le fruit d'une construction de l'héritier lui-même, mais étant donné la perspective narrative adoptée dans le roman, cette construction s'avère double, puisque les récits de Neil, d'Awinita et de Milo sont reconstitués par un narrateur hors de la lignée, Paul, l'amant de Milo. Milo devient un personnage auquel il peut attribuer, en les choisissant, les caractéristiques de ses ascendants. Laurent Demanze affirme que « le récit de filiation travaille en effet à restituer la réalité effacée de figures mal épanouies. » (dans Clément et van Wesemal, 2008B : 315) Le métissage au cœur du personnage apparaît ainsi comme un hommage aux figures du père et de la mère qui n'ont pu exploiter leurs potentialités, entre autres à cause de la parentalité. Milo serait aussi le prolongement de ses parents, assurant la concrétisation des désirs non assouvis de Neil et la perpétuation de la culture d'Awinita. Ici est donc relativisée la question du déterminisme lié à la filiation, Milo, tout comme Sadie, s'imposant lui-même des voies à suivre guidées par les origines de ses parents.

La mère, représentation de l'origine : quand parentalité et filiation se distinguent

C'est par leur absence que Kristina et Awinita ont marqué leur enfant, et les deux héritiers cherchent à connaître l'origine de leur mère, celle dont le corps les a marqués d'un symbole

– la tache de naissance ou le rythme –, qui souligne le lien filial qui les unit. Comme la provenance de ce symbole demeure inconnue, Kristina et Awinita figurent l’ultime origine, et ce, peu importe la compétence parentale que l’enfant lui attribue et les rôles et fonctions qu’elle a joués auprès de lui. D’ailleurs, c’est bien malgré les défaillances maternelles d’Awinita que Milo s’inscrit dans sa lignée, alors qu’il ne légitime pas Declan pour les mêmes raisons (absence, alcoolisme), comme si le lien filial avec la mère biologique allait de soi. Les héritiers, surinterprétant la filiation par le sang avec la mère, performant ensuite une identité culturelle en réponse à celle de la mère, soit en choisissant une culture contraire à celle présumée de la mère, comme Sadie, soit en se faisant le prolongement de la culture de la mère, comme Milo. Les héritiers semblent donc recevoir la culture maternelle comme une fatalité, mais c’est bien le sens qu’ils donnent à l’origine de la mère qui détermine la portée de l’héritage maternel dans leur propre trajectoire. Quoi qu’il en soit, la figure maternelle, dans les deux romans, impose sans le savoir – ni même le vouloir – des voies à suivre à ses héritiers, parce que ceux-ci donnent une plus grande importance à son origine qu’à celle du père, et ce, bien malgré ces derniers.

Déterminisme familial

Dans les deux romans étudiés, la filiation biologique demeure un processus valorisé par la narration. Nonobstant la récurrence du motif de l’adoption⁴⁶, la perspective narrative focalise sur les membres d’une lignée organisée autour du principe d’engendrement et dans

⁴⁶ Dans *Lignes de faille*, Kristina vit dans une famille adoptive et Sadie est adoptée par Peter. Dans *Danse noire*, Milo adopte Eugénio.

laquelle la verticalité ordonne les générations, chaque héritier portant une marque symbolique attestant de son lien filial avec une figure maternelle originelle.

À propos de la littérature française et québécoise écrite par les femmes entre les décennies 1970 et 1990, Évelyne Ledoux-Beaugrand observe le

passage d'un imaginaire de la filiation à la fois sororal, horizontal et lesbien chez les auteures de la sororité à un imaginaire qui se déploie, chez les héritières de la deuxième vague [dont Huston fait partie], sur un axe vertical, généalogique et s'ordonne à une quête d'altérité. (Ledoux-Beaugrand, 2013 : 259)

La verticalité, chez Huston, se voit tout de même renversée par la forme qui, elle, n'est pas assujettie à l'ordonnement des générations, la narration remontant ou alternant les différents fils de la généalogie. Il apparaît que le motif de la filiation met néanmoins en évidence le principe de continuité, puisque les ancêtres font figure de repères dans le processus de subjectivation de leurs héritiers en les soumettant à leur culture et à leur patrimoine génétique. L'histoire des peuples opprimés⁴⁷ façonne chaque membre de la lignée, et fait aussi partie du legs qui se transmet d'une génération à l'autre. Bref, qu'ils intègrent volontairement les héritages de leurs figures parentales (Milo) ou qu'ils tentent de s'en affranchir (Sadie), les héritiers se soumettent à la hiérarchie des générations et suivent des voies qui semblent tracées par leurs ancêtres.

Le refus de la filiation biologique par le dernier de la lignée

Même si le symbole qui marque la filiation semble un héritage biologique, ce sont plutôt les héritiers eux-mêmes qui, en intégrant ou non la culture de leurs ancêtres, s'imposent

⁴⁷Dans *Lignes de faille*, Kristina est une enfant ukrainienne enlevée par les nazis; Sadie se convertit au judaïsme; Randall prend position dans le conflit israélo-palestinien. Dans *Danse noire*, les figures parentales principales, celles qui occupent le plus de place dans la transmission du patrimoine culturel, sont d'origines autochtone et irlandaise.

des voies à suivre inspirées de leurs origines selon le récit qu'ils s'en font. Les deux romans suggèrent donc fortement que les liens filiaux, peu importe leur nature, déterminent les individus. Celui qui veut se dissocier de la lignée se voit même puni de son fantasme d'autoengendrement, Sol devant se replonger dans les différentes origines culturelles des membres de sa famille pour racheter symboliquement sa tentative de sortir de la lignée. Dans *Danse noire*, l'adoption d'Eugénio par Milo préfigure certes une poursuite de la lignée en dehors des impératifs biologiques, cette nouvelle forme de parenté questionnant la « "concordance" conventionnelle entre race et parenté, selon laquelle la généalogie transmet l'appartenance raciale (la race renvoyant ici à un système de rapports sociaux) » (Allard dans Rennes, 2016 : 445), mais quelle que soit la nature de la filiation à venir, la lignée semble devoir être poursuivie.

La filiation, par définition hétérogène

Malgré l'importance accordée à la mère – plutôt qu'au père – comme matrice d'origine dans les deux romans, la notion de filiation apparaît tout de même comme métissée, fruit de croisements entre plusieurs individus issus de plusieurs lignées. Bref, une famille, malgré l'unicité de la désignation, résulte toujours de l'alliance de deux branches, elles-mêmes résultant de deux branches, jusqu'aux origines indétectables. Si *Lignes de faille* prend le parti de suivre une seule branche de la généalogie, celle de Kristina et de ses héritiers, le roman insiste aussi, on l'a vu, sur l'apport d'individus hors de la lignée dans la parentalité et la filiation. La narration de *Danse noire* présente un héritier et les origines de sa mère et de son père, donc « un « patchwork [de] morceaux disparates » (DN : 321) résultant de l'enchevêtrement de deux lignées. En ce sens, les romans de la filiation

hustoniens illustrent que la généalogie, loin de mener à la découverte de l'origine unique, ouvre sur l'impureté identitaire de tous et chacun.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous nous sommes intéressée aux notions de parentalité et de filiation telles que véhiculées dans deux romans de Nancy Huston, *Lignes de faille* et *Danse noire*, présentant tous deux une narration focalisée à partir du personnage enfant. Nous tentions de déterminer si les figures parentales reconduisaient un schéma naturaliste, posant les personnages de mère et de père comme radicalement différents, restreints à des sphères distinctes. Aussi nous est-il paru nécessaire d'examiner les personnages de mères et de pères avec les mêmes outils. En ce sens, nous avons dressé les profils sémantiques de ces personnages et les avons comparés à certaines grandes figures parentales littéraires (Clément et van Wesemael, Ledoux-Beaugrand, Saint-Martin). Nous voulions aussi vérifier si les conceptions de la filiation qui circulent dans ces œuvres relevaient davantage du biologique ou de la socioculture, et si elles se déployaient sur un axe vertical, horizontal (ou autre). Enfin, nous cherchions à voir à quel point la filiation était posée comme déterminante ou non dans la construction des identités des personnages d'enfants⁴⁸ (en l'occurrence, surtout les identités de genre).

Plusieurs travaux ont suggéré que Nancy Huston déconstruisait le mythe de l'instinct maternel en octroyant une réelle subjectivité à la mère. Comme une étude de la maternité et de la paternité conjuguées n'avait encore jamais été menée, nous avons cru bon de nous y attarder. À la lumière de notre recherche, il apparaît que, dans les romans étudiés, les personnages de mères sont variés et parfois hors norme, mais surtout qu'ils sont

⁴⁸ Au sens de « fils de » et « fille de », et non pas lié à la période de l'enfance, rappelons-le.

toujours présentés comme défaillants. Ces défaillances des mères, mises en évidences et critiquées par leur enfant, entraînent l'implication des pères dans la charge parentale, perpétuant du même coup le clivage entre la mère et le père. En effet, dans les deux œuvres, les enfants jugent beaucoup plus sévèrement leur mère, et la difficile relation qu'ils entretiennent avec elle les amène souvent à se tourner vers le père, dont la figure idéalisée reste souvent intouchée.

L'absence et l'omniprésence, que l'on peut assimiler aux « crimes du vide » et du « trop-plein » observés par Lori Saint-Martin (2010 : 74) dans son étude des personnages de pères dans la littérature québécoise sont imputées, chez Huston, aux figures maternelles. Si la provenance de ces défauts est illustrée grâce aux dispositifs narratifs des récits, lesquels présentent, en remontant ou en alternant les fils de la généalogie, comment certains traits de caractère condamnés par les enfants dans un chapitre donné s'expliquent par des circonstances précises que les chapitres suivants s'appliquent à exposer, ces « crimes » ne sont jamais excusés – justifiés par les circonstances – par les enfants. Au contraire, il ressort de notre analyse qu'aucun modèle maternel positif d'importance n'est présenté dans les deux romans. Qu'elles se conforment à un modèle traditionnel ou qu'elles tentent de s'en écarter, les figures maternelles correspondent à celles observés par Clément et van Wesemael : « [l]'image de la mère est souvent négative et colorée de désirs incestueux ou castrateurs envers le fils et de rivalité envers la fille. [...] À l'encontre de cette mère étouffante ou négligente, on trouve ici et là la figure de la mère idéale, qui est, par ailleurs, difficile d'approche. » (Clément et van Wesemael, 2008 : 99) La souffrance que l'enfant exprime entraîne souvent la dévaluation de la mère dans l'appareil normatif du récit, mais

comme le soutient Lori Saint-Martin, « [a]ccuser la mère revient encore et toujours à dire combien elle compte, combien elle est la seule qui compte. » (dans Guarino, 2009 : 83)

En adoptant la perspective de l'enfant, *Lignes de faille* et *Danse noire* mettent en relief les impacts négatifs des imperfections des mères sur leurs enfants. L'absence de la mère (Kristina, Sadie, Awinita) provoque la souffrance de l'enfant; son omniprésence, lorsqu'elle n'engendre pas la violence (Marie-Thérèse), s'avère une source de déviances multiples (Tess). Malgré cette condamnation de la mère par son enfant, ce dernier n'en intègre pas moins les défauts mêmes qui l'ont fait souffrir, comme s'il ne pouvait que reproduire le modèle maternel qui lui a été offert. Quant aux qualités des mères, elles ont peu d'impact sur leurs enfants; elles se retournent même contre elles. Bref, les enfants demeurent très critiques, voire intolérants, envers leurs mères.

Imparfaits et condamnés dans l'économie du récit, ces modèles maternels dessinés dans les deux romans étudiés illustrent comment la maternité, chez Huston, demeure difficile à assumer et source d'insatisfaction parce qu'elle est pétrée de contradictions, ce qui fait état des tensions résultant des injonctions qui pèsent sur elle. Dans *Danse noire* cependant, l'idéalisation de la mère biologique, malgré que celle-ci commette les mêmes crimes que ceux reprochés aux autres personnages de mères, semble inédite dans le discours hustonien, qui se rapprocherait ici d'un discours plus essentialiste dans lequel la maternité biologique revêt une importance cruciale dans la filiation.

À l'instar des figures maternelles, plusieurs modèles paternels sont mis en récit. Or, si les personnages de mères sont coupables de la souffrance et des défauts de leurs enfants, les figures paternelles, elles, ressortent presque toutes indemnes du procès. S'esquissent dans la construction de modèles paternels positifs un appel à la participation du père, et,

plus globalement, une critique de la conception traditionnelle de la parentalité centrée autour de la mère. Plus encore, dans les deux romans, la figure du père vient compenser les défaillances de la mère, soulignées par l'enfant, et jamais l'inverse – comme si la coparentalité n'était pas affaire d'interdépendance, mais de relation univoque : la mère, centrale, à laquelle le père pallie mais, gagne en galons ce faisant. Aussi, entre ces deux figures parentales, l'enfant penche invariablement du côté du père. C'est donc au prix du rejet de la mère que se construit une figure paternelle nouvelle et positive, comme si le père ne pouvait investir les territoires traditionnellement réservés à la maternité que lorsque la mère y échoue ou qu'elle les délaisse, comme si pour réhabiliter le père, il fallait dessiner des figures paternelles idéales et souligner à gros traits les défauts de figures maternelles.

Qu'elles soient plutôt traditionnelles ou renouvelées, les figures paternelles sont dans tous les cas positives. Leur prestige se voit accentué tantôt par l'intégration au domaine des soins à l'enfant (Aron), tantôt par le maintien d'un rôle symbolique dans lequel ils se déchargent des tâches matérielles sur une figure maternelle (Neil).

Malgré la variété des modèles paternels étudiés dans les deux romans, il n'en demeure pas moins que les figures paternelles houstoniennes restent souvent liées à l'éducation et à la transmission de patrimoine, domaines par ailleurs refusés à la mère. Il faut aussi souligner que puisque certains personnages de pères sont des créateurs (Aron et Neil), Huston les soumet au *mind-body problem*. Cette contradiction entravant l'alliance entre maternité et création qu'elle a elle-même étudiée dans *Journal de la création* (1990)

et illustrée dans *La virevolte* (1994) est donc réinterprétée ici à la lumière de l'évolution des identités parentales, le père pouvant en souffrir autant que la mère.

Peu importe leurs attributs et leurs rôles, les pères semblent avoir un impact positif sur leur enfant, qui valorise le legs culturel du père au détriment de celui de la mère. Les pères ne sont pas sans défauts pour autant, mais si le crime de l'absence, imputé à la mère, est condamné par l'enfant parce que source de souffrance, il n'engendre pas le même sentiment lorsque commis par le père. Les défauts des figures paternelles sont toujours montrés comme le fruit de conditions extérieures – tout comme ceux des mères par ailleurs –, mais les enfants semblent moins souffrir de l'insuffisance paternelle que des carences maternelles, comme si l'exigence parentale reposait d'abord et avant tout sur la mère. Bref, quand elles ne sont pas idéalisées, les figures paternelles ne font pas l'objet de critiques aussi virulentes que les figures maternelles.

Même si les enfants valorisent le legs paternel, il ressort que dans les deux récits, la mère est posée comme le parent le plus déterminant quant au parcours de l'enfant, puisque, quels que soient les rôles et tâches qu'elle assume, c'est elle qui impose sans le savoir – ni même le vouloir – des voies à suivre à ses héritiers. Cela s'explique notamment parce que ceux-ci confèrent une plus grande importance à l'origine qu'elle représente qu'à celle du père, et ce, bien malgré ce dernier. En dépit de leur désir de s'approprier la culture de la lignée paternelle, c'est bien à la quête de l'origine de leur mère que Sadie et Milo se

vouent⁴⁹, et c'est le sens qu'ils donnent à l'origine de la mère qui détermine la portée de l'héritage maternel dans leur propre trajectoire.

En effet, si le motif de la tache de naissance dans *Lignes de faille* semble donner préséance à la filiation biologique on peut également y voir une métaphore d'un héritage historique et le reflet de la relation que chaque membre de la lignée entretient avec Kristina. Quant au souvenir du rythme du tambour autochtone qui apparaît comme un legs *in utero* dans *Danse noire*, c'est plutôt Milo lui-même qui se le fabrique à partir des récits que d'autres lui ont fait, car il n'a pas baigné dans cette culture de façon directe.

En gros, l'héritage maternel, tel qu'il est interprété par les héritiers, est intimement lié à une culture que ces derniers reçoivent comme une fatalité. Surinvestissant le sens de la filiation par le sang avec la mère, ils performant ensuite une identité culturelle en réponse à celle qu'elle lègue, en l'occurrence celle du père (Sadie), ou se construisent dans le sillage de son héritage, comme Milo. Le geste de la transmission culturelle est ainsi doublement refusé à la mère : d'abord, par le fait que dans l'exercice de la parentalité, il soit réservé à la figure paternelle; ensuite, par le fait que son legs se voie refusé ou reconfiguré par l'héritier.

La recherche de la provenance originelle inscrit les principes de verticalité et de continuité qui ordonnent les générations au cœur des deux récits. Toutefois, les dispositifs narratifs mettent à mal cette verticalité, par la mise en place d'une narration à rebours ou de l'alternance des focalisations, laquelle vient disloquer la linéarité. Aussi, parce qu'ils soulignent la combinaison des legs de plusieurs membres provenant de diverses lignées à un seul individu, à l'encontre du motif de l'origine unique, les deux romans hustoniens

⁴⁹ Notons que, dans ces deux cas, il ne s'agit pas de leur père biologique.

étudiés ici ouvrent tout de même sur l'impureté identitaire. Ils illustrent la proposition de Foucault selon laquelle

[suivre] la filière complexe de la provenance, c'est [...] maintenir ce qui s'est passé dans la dispersion qui lui est propre : c'est repérer les accidents, les infimes déviations – ou au contraire les retournements complets –, les erreurs, les fautes d'appréciation, les mauvais calculs qui ont donné naissance à ce qui existe et vaut pour nous. C'est découvrir qu'à la racine de ce que nous connaissons et de ce que nous sommes il n'y a point la vérité et l'être, mais l'extériorité de l'accident. (Foucault, 2001 :1009)

+ + +

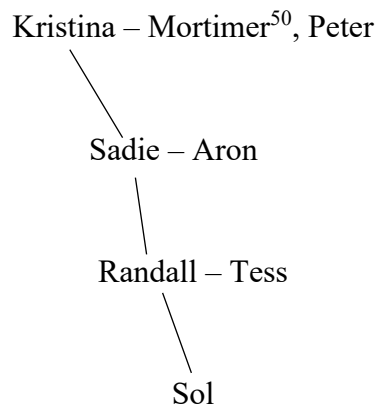
Les romans de la filiation de Nancy Huston présentent une diversité de modèles de figures parentales, mais l'évaluation de ces figures est différente selon le sexe de chaque parent, les enfants se montrant plus exigeants envers leur mère. Par ailleurs, en plus d'être très prégnante dans l'imaginaire de la filiation, la quête de l'origine, telle qu'elle est rapportée, est davantage rattachée à la mère biologique pour les enfants des deux récits; celle-ci occupe une grande place dans l'héritage qu'ils croient avoir reçu, et ce, même s'ils intègrent plus aisément la culture du père.

Enfin, la conception prédominante des identités sexuelles qui circule dans les récits étudiés est fortement déterminée par le fait que ceux-ci sont rapportés du point de vue des enfants. Dans les romans de Huston, ces derniers reconduisent un imaginaire qui place la mère du côté de l'espace, des sens et le père du côté du temps, du sens. C'est donc peut-être la perspective narrative elle-même qui orienterait vers une conception essentialiste, comme si la focalisation enfantine entraînait (malgré elle?) la fiction déterministe, conception qui, si on se fie au discours tenu par Huston dans *Reflets dans un œil d'homme* et dans certaines entrevues, semble façonner sa réflexion récente.

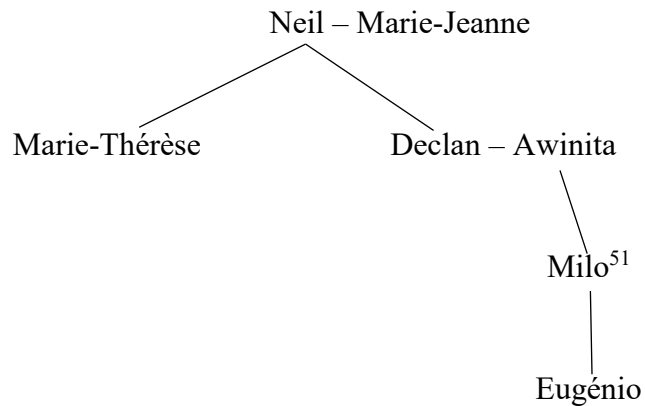
ANNEXE 1

GENEALOGIE DES ROMANS ETUDIES

Lignes de faille



Danse noire



⁵⁰ Sadie n'a jamais connu Mortimer, son père biologique, qui ne figure pas dans le récit.

⁵¹ Awinita et Declan donnent Milo en adoption dès sa naissance. Avant d'être adopté par son grand-père Neil et sa tante Marie-Thérèse, Milo est pris en charge par quelques familles d'accueil.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

HUSTON, Nancy (2006). *Lignes de faille*, Paris, Actes Sud.

HUSTON, Nancy (2013). *Danse noire*, Paris, Actes Sud.

OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

Parentalité et figures parentales littéraires

BADINTER, Elisabeth (2010). *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion.

BOISCLAIR, Isabelle (2005). « Autonomie et ordre maternel dans *Les chambres de bois* d'Anne Hébert », *Les cahiers Anne Hébert*, n° 6.

CLÉMENT, Murielle Lucie et Sabine VAN WESEMAEL (dir.) (2008a). *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles : la figure de la mère*, Paris, L'Harmattan.

CLÉMENT, Murielle Lucie et Sabine VAN WESEMAEL (dir.) (2008b). *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XX^e et XXI^e siècles : la figure du père*, Paris, L'Harmattan.

DE SINGLY, François (1996). *Le soi, le couple et la famille*, Paris, Nathan.

DIONNE, Anne-Marie (2007). « Étude des stéréotypes sexistes à l'égard des parents dans la littérature jeunesse canadienne », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 38, n° 2.

FERRAND, Michèle (entretien réalisé par Irène Jami et Patrick Simon) (2004a), « De la paternité, de la maternité et du féminisme », *Mouvements*, n° 31.

FERRAND, Michèle (2004b). *Féminin masculin*, Paris, La Découverte, coll. « Repères ».

HAMELIN, Marylise (2017). *Maternité, la face cachée du sexisme : Plaidoyer pour l'égalité parentale*, Montréal, Leméac.

HASSON, Liliane et Martine MEDEDJEL (1997). « Figures parentales dans l'œuvre de Reinaldo Arenas », *Amérique : Cahiers du CRICAL*, n° 19.

KNIBIEHLER, Yvonne (1997). *La Révolution maternelle depuis 1945, femmes, maternité, citoyenneté*, Perrin.

KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du 19^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil.

PARENT, Claudine (dir.) (2008). *Visages multiples de la parentalité*, Québec, PUQ.

SAINT-MARTIN, Lori (2010). *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, PUM.

SAINT-MARTIN, Lori (2017). *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Alias.

SMART, Patricia (1990), *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique.

TORT, Michel (2005). *Fin du dogme paternel*, Paris, Aubier.

WALTER, Barbara (1994). *La défaite des mères*, Paris, Épi-Desclée de Brouwer.

WALTER, Barbara (2004). *Des mères si différentes*, Paris, L'Harmattan.

Filiation

CARDINAL, Jacques (2010). *Filiations : folie, masque et rédemption dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Montréal, Lévesque.

DEMANZE, Laurent (2008a). *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Jos Corti.

FOUCAULT, Michel (2001). « Nietzsche, la généalogie et l'histoire », *Dits et Écrits II*, Paris, Gallimard.

HÉRITIER, Françoise (1996). *Masculin/féminin : la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob.

LEDOUX-BEAUGRAND, Évelyne (2013). *Imaginaires de la filiation : Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ éditeur.

VIART, Dominique (2009). « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 3.

Identité de sexe/genre

- BADINTER, Elisabeth (1992). *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob.
- BOISCLAIR, Isabelle (2000), « L'Écrivaine québécoise au vingtième siècle. Parcours d'un sujet problématique », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 3, n° 2.
- BOISCLAIR, Isabelle (2004). *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au québec (1960-1990)*, Montréal, Nota Bene.
- CAUSSE, Michèle et Anne DAFFLON NOVELLE (dir.) (2006). *Filles-garçons : socialisation différenciée?* Presses universitaires de Grenoble.
- DELPHY, Christine (1991). « Penser le genre : quels problèmes ? », *Sexe et genre: de la hiérarchie entre les sexes*, Éd. du Centre national de la recherche scientifique.
- DORLIN, Elsa et Éric FASSIN (dir.) (2010), *Reproduire le genre*, Bibliothèque Centre Georges-Pompidou.
- FOUQUE, Antoinette (1995), *Il y a deux sexes*, Paris, Gallimard, coll. « La débat ».
- FRIEDAN, Betty (2019). *La femme mystifiée*, Traduction de Y. Roudy, Paris, Belfond.
- GUILLAUMIN, Colette (1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris, Côté-femmes.
- JARDINE, Alice (1991), *Gynesis. Configurations de la femme et de la modernité*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques ».
- LAUFER, Jacqueline, Catherine MARRY et Margaret MARUANI (2001). *Masculin-féminin : Questions pour les sciences de l'homme*, Paris, PUF.
- MILLETT, Kate (1983). *La politique mâle*, Traduction de E. Gille, Paris, Stock.
- PRÉJEAN, Marc (1994). *Sexes et pouvoir : La construction sociale des corps et des émotions*, Montréal, PUM.
- RAUCH, André (2004). *L'identité masculine à l'ombre des femmes : de la Grande Guerre à la Gay Pride*, Hachette Littératures.
- RENNES, Juliette (dir.) (2016). *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, La découverte.
- RUBIN, Gayle (1998). *L'économie politique du sexe : Transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre*, Cahiers du CEDREF, n° 7.

Autres œuvres de Nancy Huston et réception critique

- BASTIÉ, Eugénie (2018). « La romancière franco-canadienne jette son regard acéré et puissamment original sur le mouvement #metoo », *Figaro Vox/Entretien*.
- BOISCLAIR, Isabelle (2002). « Placer le féminin au centre du monde : dissociation du sexe/genre et variation du genre (masculin/féminin) dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », *Lectures du genre*, Montréal, Remue-Ménage.
- DVORAK, Marta et Jane KOUSTAS (dir.) (2017). *Vision/Division : l'œuvre de Nancy Huston*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- GÉLINAS, Marie-Claude (2004). *La représentation de la femme dans Instruments des ténèbres et L'empreinte de l'ange de Nancy Huston*, mémoire de maîtrise, UQTR.
- GUARINO, Angelina (2009). *La réinvention de la maternité dans l'œuvre de Nancy Huston*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- HUSTON, Nancy (1990). *Journal de la création*, Paris, Babel/Actes Sud.
- HUSTON, Nancy (1994). *La virevolte*, Paris, Actes Sud.
- HUSTON, Nancy (1995). *Pour un patriotisme de l'ambiguïté*, Montréal, Fides.
- HUSTON, Nancy (2008). *L'espèce fabulatrice*, Paris, Actes Sud.
- HUSTON, Nancy (2012). *Reflets dans un œil d'homme*, Paris, Actes Sud.
- LEPAGE, Élise (2010). « Nancy Huston, empreintes et failles d'une mémoire sans frontières », *Francophonies d'Amérique*, n° 29.
- NAVARRO, Pascale (2005). « Nancy Huston : La chair des mots », *Entre les lignes*, vol. 1, n° 3.

Théorie littéraire et méthodologie

- HAMON, Philippe (1984). *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF.
- JOUE, Vincent (1992). *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF.
- TURCOTTE, Hélène (1996) *Génétique littéraire québécoise: devenir auteure au tournant du siècle (1825-1925)*, thèse de doctorat, Université Laval.